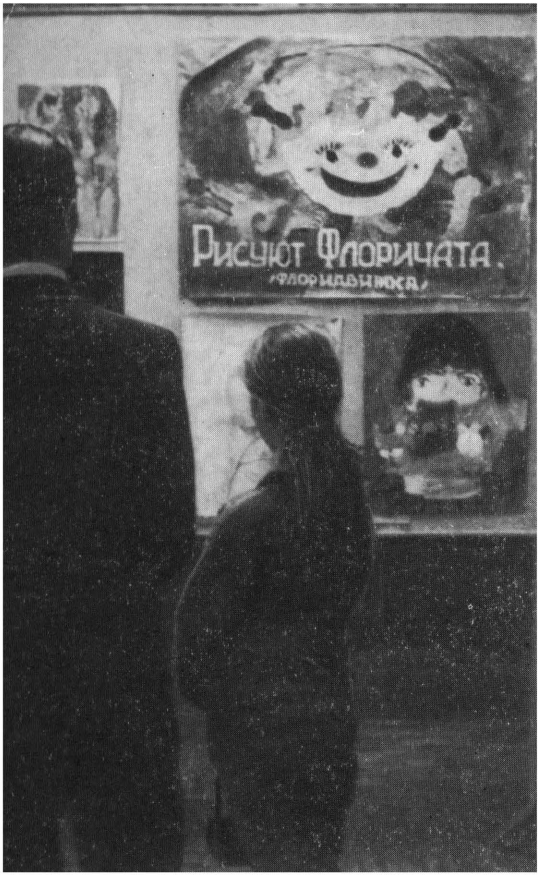
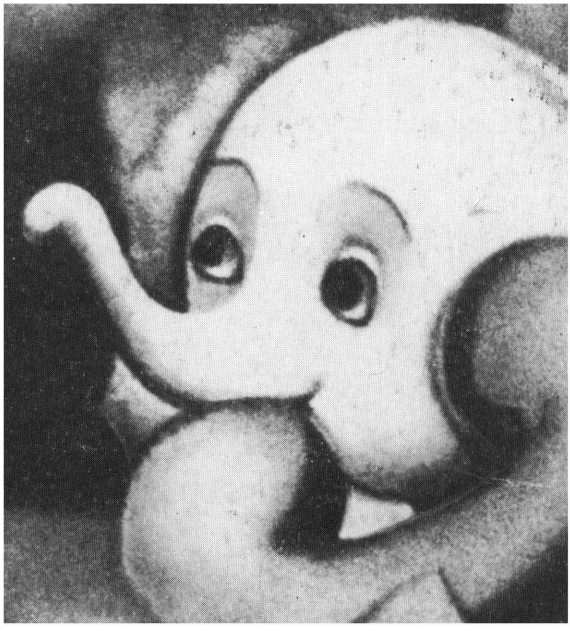
ISSN 0130-6405

Искусство КИНО

7 1984


Рисуют Флоричата.
Флориадвиноса



Искусство кино

7
1984

Ежемесячный журнал
Основан в 1931 году
Орган Государственного комитета СССР по кинематографии

Главный редактор
МЕДВЕДЕВ А. Н.

Редколлегия
БАСКАКОВ В. Е.
ВАЙСФЕЛЬД И. В.
ГЕРАСИМОВ С. А.
ЗГУРИДИ А. М.
ИГНАТЬЕВА Н. А.
(зам. гл. редактора)
КАРАГАНОВ А. В.
КОЗЛОВ Г. Ф.
(зам. гл. редактора)
КУДИН В. А.
МАХНАЧ Л. В.
НОВОГРУДСКИЙ А. Е.
ПАРАМОНОВА К. К.
САВИЦКИЙ Н. В.
САЛЫНСКИЙ А. Д.
САНАЕВ В. В.
СИНЕЛЬНИКОВ В Л.
СОЛОВЬЕВ В. И.
СУЛКИН М. С.
(ответственный секретарь)
СУМЕНОВ Н. М.
ЮРЕНЕВ Р. Н
ЮТКЕВИЧ С. И.

Оформление Марголина И. Л.
Художественный редактор
Петрова Э. С.
Технический редактор
Иванова Т. Ю.
Корректоры
Коренева Н. А., Элькина Г. Г.

Издание Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб. 30 коп.
Фото и адреса актеров редакция не высылает

СОДЕРЖАНИЕ

3
В Центральном Комитете КПСС и Совете Министров СССР

Современность и экран
9
Новые задачи, новые горизонты (Сергей Герасимов, Анатолий Гребнев, Василий Ордынский, Василий Соловьев, Вадим Юсов)
Кинематограф 80-х. Дневник
Разборы и размышления

18
АЛЕКСАНДР СВОБОДИН — Смутное чувство вины. Слова, сказанные после
26
Ел. БАУМАН — Сколько бы лет ни прошло...
33
Л. КАРАХАН — Вместо исповеди
40
МИРОН ЧЕРНЕНКО — Возвращение домой
47
АНДРЕЙ ПЛАХОВ — Эти разные, похожие фильмы..
55
А. СТРЕЛЯНЫЙ — Кубическая сотка
Точка зрения

57
В. ТОЛСТЫХ — Силой правды, мерой правды...
Разборы и размышления
71
Л. БЕЛОВА — В зеркале кинодраматургии
По страницам газет и журналов
80
О. ЖУК — Сплав техники и искусства
Теория и история
82
СЕРГЕЙ ЮТКЕВИЧ — «Машина превращений»
95
М. ЯМПОЛЬСКИЙ — Лицом к объективу

Портреты
104
«Не надо бояться тенденциозности»
105
НИКИТА БОГОСЛОВСКИЙ — Мой главный режиссер
110
ЕВГЕНИЙ ГАБРИЛОВИЧ — Два бойца из миллионов таких же
112
Т. КОНЮХОВА — Дар бесценный
114
ЛЕОНИД МАРЯГИН — «Актеры — наши полпреды на экране»
Мемуары и публикации
118
Н. ТУМАНОВА — Забытая статья Якова Протазанова
123
АННА ГАРФ — «Шантиль-Бузильон № 3»
За рубежом
132
ВЛАДИМИР ДМИТРИЕВ — Формула кровоточащего материала
Зарубежный фильм на нашем экране
136
И. МЯГКОВА — Как на войне
139
ОЛЕГ СУЛЬКИН — Предупреждая об опасности
143
Синерама
Сценарий
147
Р. БЕЛЯКОВСКАЯ — Лучшие годы

На 1-й стороне обложки:
Всеволод Санаев и Николай Караченцов в фильме «Белые Росы» (режиссер И. Добролюбов, «Беларусьфильм»)

На 2-й стороне обложки:
На выставке работ молдавской студии «Флоричика» (художественный руководитель В. И. Барбэ) в Центральном Доме кино (см. стр. 131)

На 4-й стороне обложки:
Кадры из фильма «Цена риска» режиссера Ива Буассе (Франция)

© Журнал «Искусство кино», 1984

Адрес редакции:
125319, Москва,
А-319, ул. Усиевича, 9.
Тел. 151-02-72.
Сдано в набор 17.04.84.
Подп. к печати 14.06.84. А-03521
Формат бумаги 70×90¹/₁₆,
печ. л. 12,12,
усл. печ. л. 14,18,
уч.-изд. л. 15,23
Печать высокая
Тираж 52 000 экз. Заказ 1059

Ордена Трудового Красного Знамени Чеховский полиграфический комбинат В/О «Союзполиграфпром» Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, г. Чехов Московской области

7
1984

Iskusstvo Kino
Cinema Art

In the number: The Decree of the CPSU and Council of Ministers of the USSR "About the Measures on Further Raising of Ideological and Art Level of Films and Strengthening of the Material and Technical Basis of Film Production" (p. 3). Cineastes discuss the Decree of the CPSU and Goverment (p. 8). Reviews of the films "Afterword" (p. 18), "War-Time Romance" (p. 26), "I'm Sorry" (p. 33, 40), "Once There Lived Peter", "Cry Of Peacock" p. 47), "One Can't Measure Others' Corn By One's Own Bushel" (p. 55). Polemic notes by Valentin Tolstykh about today cinema (p. 57). Reviews of the books of filmscripts by Anatoly Grebnev and Budimir Metalnikov (p. 71). Reflections by Sergey Yutkevich about specific character of directing in cinema and in the theatre (p. 82). Article by Mikhail Yampolsky about image language of modern documentary film (p. 95). Materials devoted to the 75th anniversary of wellknown Soviet film director Leonid Lukov (p. 104). Notes by Nina Tumanova "Forgotten Article by Yakov Protazanov" (p. 118). Recollections about wellknown Soviet scriptwriter Natan Zarkhi (p. 123). Notes on American film "The Day After" (p. 132). Review of Vietnamese films "Air Gates" and "Little Stars" (p. 136) and New Zealand film "Sleeping Dogs" (p. 139). Cinerama (p. 143). Script by Rita Belyakovskaya "The Best Years" (p. 147).

В Центральном Комитете КПСС и Совете Министров СССР

Центральный Комитет КПСС и Совет Министров СССР приняли постановление «О мерах по дальнейшему повышению идейно-художественного уровня кинофильмов и укреплению материально-технической базы кинематографии»

В постановлении отмечается, что советская кинематография вносит существенный вклад в развитие социалистической художественной культуры, активно способствует идейному, нравственному и эстетическому воспитанию людей. Некоторые фильмы последних лет привлекли внимание зрителей убедительным показом важных сторон социального и духовного развития нашего общества, его достижений, высоким профессиональным уровнем. Значительным успехом пользуются наиболее удачные исторические, историко-революционные и военно-патриотические фильмы. Роль киноискусства многократно возрастает благодаря возможностям телевидения.

Строить новый мир, подчеркивал товарищ К. У. Черненко, — значит неустанно заботиться о формировании человека нового мира, о его идейно-нравственном росте. На июньском (1983 г.) Пленуме ЦК КПСС отмечалось, что воздействие искусства на умы людей усиливается по мере повышения их культурного уровня. Это требует от творческих работников еще большей ответственности за то, чтобы находящееся в их руках мощное оружие служило делу народа, делу коммунизма.

Многонациональный советский кинематограф, говорится в постановлении, располагает большими творческими возможностями, талантливыми кадрами, способными решать задачи любой сложности. Непреходящее значение имеет художественный опыт выдающихся мастеров советского экрана. Опираться на лучшие традиции, обогащать их новыми творческими достижениями — долг и обязанность кинематографистов. Наше кино по справедливости пользуется мировым признанием как искусство гуманистическое, проникнутое духом созидания и поиска, прогрессивное по своей идейной направленности.

Многие фильмы, создаваемые на киностудиях страны, посвящены проблемам современности. Деятели кино вносят существенный вклад в ее художественное осмысление.

В то же время ощущается явная потребность в произведениях, которые бы полнее раскрывали современные характеры, нравственные проблемы, многогранные процессы совершенствования развитого социализма.

Некоторые сценаристы и режиссеры редко обращаются к социально значимым темам. Еще немало выпускается картин неинтересных, слабых, далеких от насущных проблем жизни, от вопросов, волнующих советских людей. В иных кинофильмах на первый план выступают надуманные конфликты, мелкие неурядицы, унылое бытописательство. Иногда встречается стремление идеализировать отжившие нравственные нормы и устои жизни, кино слабо используется в борьбе против пьянства. Ряду кинолент недостает динамизма, зрелищной яркости, привлекательности положительного героя.

Работники кино, указывается в постановлении, должны активнее участвовать в решении больших и сложных задач коммунистического воспитания, повышения трудовой и социальной активности масс, экономического и общественного развития страны, зорче видеть то новое, что рождается в производственных отношениях, в партийной, государственной и хозяйственной деятельности.

При заметных успехах кино- и телепублицистики на международную тему еще мало художественных фильмов, которые вскрывали бы сущность современного империализма, помогали разоблачению идеологического противника. Необходимо полнее использовать возросший интерес зарубежной общественности к советским фильмам, чтобы расширить возможности их проката на мировом экране.

Государственный комитет СССР по кинематографии, говорится в постановлении, медленно осуществляет совершенствование кинопроизводства. Это выражается в первую очередь в недостаточном уровне планирования и производства фильмов, в организации работы по подготовке, критическому анализу сценариев и картин, деятельности редакционного аппарата. Надо шире внедрять новые организационные и творческие решения, привлекать в кино свежие дарования, объединять в работе над фильмами писателей, композиторов, художников, журналистов, более строго подходить к формированию творческих коллективов.

Пока еще недостаточно реализуются возможности, заключенные в практике государственных заказов на постановку актуальных, значительных в идейно-художественном отношении фильмов. Система государственных заказов позволяет выражать общественную потребность в тех или иных произведениях киноискусства, привлекать к работе над ними способных художников, создавать им для этого преимущественные условия и обеспечить существенное повышение ее эффективности.

В серьезном улучшении нуждается техническая оснащенность кинематографии. Производственная база большинства киностудий требует переоборудования и реконструкции, пополнения новейшей аппаратурой.

Неудовлетворительное качество отечественных кинопленок, съемочных камер и других видов техники ограничивает художественные возможности киноискусства. Острая нехватка кинопленки сокращает тиражирование новых фильмов, вынуждает использовать изношенные копии.

Не решены некоторые назревшие организационно-экономические вопросы, действующая система материального стимулирования не обеспечивает надлежащих условий создания сложных для постановки фильмов.

Отстает от реальных потребностей строительство кинотеатров. Особенно плохо обеспечены ими отдаленные регионы, новые промышленные центры, районы массовой застройки в крупных городах.

В целях дальнейшего развития киноискусства и повышения его роли в комму-

нистическом воспитании трудящихся ЦК КПСС и Совет Министров СССР обязали Государственный комитет СССР по кинематографии и Союз кинематографистов СССР активизировать работу по выполнению решений XXVI съезда партии и последующих Пленумов ЦК КПСС, сосредоточив усилия работников кино на создании произведений, которые отвечали бы требованиям современного этапа коммунистического строительства, способствовали совершенствованию развитого социализма, пропагандировали ленинскую внешнюю политику СССР, активно разоблачали агрессивный курс империализма, точнее учитывали особенности современной идеологической борьбы на международной арене, повышали бдительность советского народа и его Вооруженных Сил, активно содействовали военно-патриотическому воспитанию.

Поручено улучшить перспективное и тематическое планирование выпуска кинофильмов, добиваясь его соответствия идейно-художественным запросам общества, главным направлениям воспитательной работы партии.

В постановлении подчеркивается, что Государственный комитет СССР по кинематографии, государственные комитеты по кинематографии союзных республик, Союз кинематографистов СССР, руководство, партийные организации киностудий должны направить усилия на создание в коллективах атмосферы творческого поиска, взыскательности и принципиальности, воспитывать чувство ответственности за результаты своего труда, обеспечить повышение идейно-художественного уровня выпускаемых фильмов, имея в виду, что современные задачи идейно-нравственного и эстетического воспитания требуют создания произведений нового, более высокого качества. Усилить роль художественных советов киностудий, привлекая к их работе представителей общественности.

Способствовать развитию интереса сценаристов, режиссеров, операторов, актеров и других работников кино к современным проблемам, расширению их политического кругозора, поддерживать их стремление к художественному осмыслению созидательной деятельности советского народа, обеспечить систематическую работу по повышению профессионального мастерства и улучшению подготовки кадров кинематографии.

Государственному комитету СССР по кинематографии поручено совершенствовать практику государственных заказов, обратив особое внимание на обоснованность тематического планирования и идейно-художественную значимость создаваемых произведений, привлекать к работе над этими фильмами наиболее одаренные творческие кадры.

Право ежегодно осуществлять постановку художественных телефильмов по государственным заказам предоставлено Государственному комитету СССР по телевидению и радиовещанию.

Редакциям газет и журналов, Государственному комитету СССР по кинематографии, Союзу кинематографистов СССР, Союзу журналистов СССР, Всесоюзному научно-исследовательскому институту киноискусства, Всесоюзному государственному институту кинематографии предложено обеспечить дальнейшее развитие кинокритики и киноведения; способствовать усилению их влияния на творческую практику киноискусства. Добиваться роста марксистско-ленинской вооруженности, партийной принципиальности и профессионального мастерства критиков, решительно преодолевать проявления субъективизма и групповых пристрастий, примиренческого отношения к идейным и художественным просчетам; совершенствовать изучение общественного мнения и запросов зрителей для более точного формирования репертуара и перспективных планов производства фильмов.

В целях дальнейшего расширения культурного обмена, развития международных связей в области кино и пропаганды советского образа жизни рекомендовано активизировать сотрудничество с киноорганизациями социалистических и развивающихся госу-

дарств, с прогрессивными деятелями мирового кино; совершенствовать практику совместных постановок и оказания производственно-творческих услуг; содействовать координации усилий художников кино в борьбе за мир и социальный прогресс.

С целью создания преимущественных условий для производства художественных кинофильмов и телефильмов большого общественно-политического значения, а также сложных в постановочном отношении Государственному комитету СССР по кинематографии и Государственному комитету СССР по телевидению и радиовещанию, в частности, разрешено: производить выплату повышенного в сравнении с действующими нормами авторского гонорара за написание группой авторов сценария художественного кинофильма (телефильма) в целом и отдельных его компонентов; приобретать у авторов и других лиц неопубликованные литературные материалы для использования при написании сценариев художественных кинофильмов (телефильмов) с выплатой им вознаграждения по ставкам за литературно-художественные произведения, действующим в издательствах; вводить дополнительно в составы съемочных групп, занятых созданием указанных кинофильмов, кинорежиссера, кинооператора-постановщика и художника-постановщика с выплатой каждому из них вознаграждений в размерах, установленных для работников этих профессий.

Вводится система материального стимулирования для работников других профессий при создании кинофильмов, сложных в постановочном отношении, и фильмов, создаваемых по государственным заказам, а также для редакционного аппарата, участвовавшего в создании фильмов высокого идейно-художественного качества.

При постановке кинофильмов, в которых одним из основных элементов раскрытия сюжета, образов и характеров являются сложные комбинированные съемки, выплачивать кинооператорам и художникам комбинированных съемок повышенные постановочные вознаграждения.

Предусмотрено введение высшей группы по оплате для телефильмов, значительных по своему идейно-художественному уровню и общественно-политическому содержанию.

На киностудии (студии) системы Государственного комитета СССР по кинематографии и хозрасчетные фильмопроизводящие организации телевидения распространено действие отдельных пунктов положения о фонде предприятия для улучшения культурно-бытовых условий работников и совершенствования производства, утвержденного постановлением Совета Министров СССР от 4 февраля 1961 г. № 99.

Для рабочих киностудий (студий) и хозрасчетных фильмопроизводящих организаций телевидения установлена повышенная доплата за совмещение профессий (должностей), расширение зон обслуживания или увеличение объема выполняемых работ.

В целях укрепления и развития материально-технической базы кинематографии и создания необходимых технологических условий для производства кинофильмов предложено:

Госплану СССР предусмотреть в проекте плана на 1986—1990 годы выделение Государственному комитету СССР по кинематографии необходимых лимитов государственных капитальных вложений на укрепление и развитие материально-технической базы киностудий, промышленных предприятий и организаций кинематографии союзного подчинения, на строительство жилых домов и объектов здравоохранения, имея в виду обеспечить быстрейшее завершение реконструкции и технического перевооружения киностудий «Мосфильм», «Ленфильм», имени М. Горького, Киевской кинокопировальной фабрики, строительства комплекса студий «Союзмультфильм», «Фильмэкспорт» и «Диафильм», инженерно-лабораторного корпуса киностудии «Мосфильм», Центрального конструкторского бюро киноаппаратуры, производственных корпусов для Московской

кинокопировальной фабрики, Одесского и Московского заводов киноаппаратуры, Всесоюзной базы сценическо-постановочных средств и других необходимых объектов. Осуществить в двенадцатой пятилетке строительство в г. Ялте второй очереди южной базы советской кинематографии.

Госплану СССР, Министерству химической промышленности, Министерству финансов СССР и Министерству внешней торговли дано задание обеспечить в 1985—1990 годах производство и поставку Государственному комитету СССР по кинематографии повышенного количества кинопленки.

Государственному комитету СССР по науке и технике и Министерству химической промышленности поручено обеспечить повышение технического уровня и качества отечественных цветных кинопленок, завершить разработку и освоение к 1990 году серийного производства нового комплекта цветных кинопленок (негативной, контратипной, позитивной) с параметрами, соответствующими лучшим образцам. В проекте плана на двенадцатую пятилетку предусмотреть выделение Министерству химической промышленности лимитов капитальных вложений (с объемами строительно-монтажных работ) на развитие материально-технической базы предприятий по производству кинопленок.

Государственному комитету СССР по кинематографии и ВЦСПС предложено улучшить кинообслуживание населения, использование в массовом прокате наиболее ценных в идейно-художественном отношении новых фильмов и отечественного фильмофонда, повысить уровень пропаганды современного советского киноискусства, более требовательно подходить к выбору зарубежных кинокартин, приобретаемых для демонстрации на экранах страны.

Государственному комитету СССР по телевидению и радиовещанию усилить пропаганду лучших художественных произведений советского киноискусства, научно-популярных и документальных фильмов.

В целях укрепления и развития материально-технической базы кинофикации и кинопроката и улучшения кинообслуживания населения Советам Министров союзных республик поручено осуществлять в 1986—1990 годах строительство кинотеатров в районах массовой жилой застройки городов за счет государственных капитальных вложений. Госплану СССР предусматривать в проектах годовых планов заданий по вводу в эксплуатацию не менее 50 кинотеатров в год в территориальном разрезе, с выделением капитальных вложений на эти цели. Выделять необходимые капитальные вложения на строительство объектов кинопроката, ремонтно-производственных предприятий кинематографии и профессионально-технических училищ по подготовке киномехаников.

Разрешить, в виде исключения, Советам Министров союзных и автономных республик, крайисполкомам и облисполкомам осуществлять строительство, реконструкцию и техническое перевооружение этих объектов сверх лимитов государственных капитальных вложений, предусматриваемых в годовых планах экономического и социального развития СССР на эти цели, с изысканием материальных ресурсов из местных источников. Строительство таких объектов производить за счет средств, образуемых от превышения доходов над расходами по бюджетам союзных и автономных республик, краев, областей и городов республиканского подчинения.

Для повышения заинтересованности работников организаций кинофикации в выполнении и перевыполнении плановых заданий по кинообслуживанию зрителей и валовому сбору средств от показа кинофильмов вводится система премирования работников организаций кинофикации за выполнение и перевыполнение плановых заданий по валовому сбору средств. При этом обращено особое внимание на необходимость стимулирования работы по пропаганде лучших советских кинофильмов.

Центральный Комитет КПСС и Совет Министров СССР обязали ЦК компартий союзных республик, крайкомы, обкомы, горкомы и райкомы партии улучшить партийное руководство деятельностью киностудий и киноорганизаций, добиваясь дальнейшего укрепления связей киноискусства с практикой коммунистического строительства, активнее использовать кинопроизведения в воспитательной и массово-политической работе, больше проявлять заботы о воспитании творческих работников, об улучшении качества кинообслуживания населения.

ЦК компартий союзных республик и Советам Министров союзных республик поручено рассмотреть вопросы, связанные с состоянием материально-технической базы кинематографий республик, и принять меры к ее укреплению.

●

По данному вопросу принято также распоряжение Совета Министров СССР, которым, в частности, вводится система материального поощрения за качественное проведение подготовительных работ при постановке художественных фильмов высокого идейно-художественного уровня.

Предусмотрены меры по совершенствованию практики совместных постановок кинофильмов и оказанию творческо-производственных услуг зарубежным киностудиям (кинофирмам).

Упорядочены условия для привлечения квалифицированных авторов к написанию литературных текстов при дублировании, субтитрировании и озвучении закадровым переводом на русский язык, языки народов СССР и иностранные языки.

Определен порядок организации труда и оплаты работников, привлекаемых к выполнению трюковых номеров при съемках кино- и телефильмов.

Разрешено продлить на 1986—1990 годы действие распоряжения Совета Министров СССР о строительстве постоянно действующих кинотеатров с обычным и широким экраном различной вместимости, летних кинотеатров, пристроек зрительных залов, реконструкцию кинотеатров и их переоборудование за счет кредитов Госбанка СССР.

Предусматривается ряд других мер, направленных на укрепление материально-технической базы кинематографа.

Новые задачи, новые горизонты

Искусство подлинно массовое, неразрывно связанное на всем протяжении своей истории с жизнью народа, его свершениями и подвигами, советский кинематограф постоянно чувствует на себе внимание и заботу Коммунистической партии. Высоко оценивая роль кино в идейно-нравственном, эстетическом воспитании людей, партия всегда направляла его творцов на создание картин, которые отвечали бы задачам коммунистического строительства, помогали формированию сознания человека нового мира. «Формировать, возвышать духовные потребности человека, активно влиять на идейно-политический и нравственный облик личности — важнейшая миссия социалистической культуры, — подчеркивал в докладе на июньском (1983 г.) Пленуме ЦК КПСС товарищ К. У. Черненко. — Этим определяется мера ответственности художника, чей талант партия ставит высоко, видит в нем ценнейшее достояние общества».

Постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР «О мерах по дальнейшему повышению идейно-художественного уровня кинофильмов и укреплению материально-технической базы кинематографии» — новое свидетельство тому, какое серьезное значение придает наша партия вкладу советской кинематографии в развитие социалистической культуры, какие огромные возможности видит в экранном искусстве сегодняшнего дня. Глубоко анализируя состояние дел в современном кино, отмечая его достижения и точно указывая на недостатки, этот исторический документ четко говорит о насущных целях советских кинематографистов, призванных своими фильмами утверждать на мировом экране прогрессивные, гуманистические идеи. И для создания таких картин предусмотрено серьезное улучшение условий кинопроизводства, укрепление его материально-технической базы, разработаны конкретные практические меры для того, чтобы обеспечить существенное повышение эффективности творческого труда.

Постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР с глубокой благодарностью и энтузиазмом встречено кинематографистами. Во всех цехах советского кинематографа — будь то режиссеры, актеры или сценаристы, кинооператоры или организаторы производства, кинокритики или студийные редакторы — идет деловой разговор о программе совершенствования нашего кино, заключенной в документе огромного политического, теоретического и практического значения. Программа эта комплексно рассматривает проблемы развития нашей кинематографии, тесно связывая вопросы творческие, задачи повышения художественного уровня фильмов с вопросами производственными, материально-техническими, с прокатом картин, улучшением кинообслуживания населения.

Открыты новые возможности для вдохновенного творческого труда, и кинематографисты готовы ответить делом на заботу партии. Об этом идет речь в первых откликах на постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР, которыми журнал начинает обсуждение обширного круга вопросов, выдвинутых партийным документом.

Сергей Герасимов

Дальнейшее зависит от нас

Размышляя о пути, который проходит фильм от замысла до выхода на экран, каждый кинематографист, связанный непосредственно с творческим процессом, с горечью констатирует, что чаще всего это путь компромиссов и потерь. Происходит так потому, что кинематограф полностью зависим от технических ресурсов, какими располагают студия и вся кинематографическая система в целом.

Разумеется, если вещь задумана на нищей идейной основе, то даже самое совершенное техническое выполнение не сделает ее значительным произведением искусства. Но из этого нельзя сделать вывод, что вещь, замышленная глубоко и серьезно, станет значительным произведением искусства, если не получит надлежащего технического решения во всех многосложных кинематографических процессах за исключением сценария, где достаточно пера и бумаги.

Именно из этого основополагающего условия исходит недавнее постановление Центрального Комитета партии и Совета Министров СССР о дальнейшем совершенствовании советского кинематографа. Это поистине историческое решение для развития нашего родного киноискусства, которое с самых первых лет своего становления заявило себя как искусство содержательное, гуманное, озабоченное судьбами человечества.

При всех многочисленных издержках, связанных с первыми годами становления нашей индустрии, а затем потрясениями Великой Отечественной войны, кинематограф поистине с фронтовым героизмом выполнял свои обязанности перед обществом, перед историей. Эта самоотверженность позволила нам сохранить для потомков истинную картину народного подвига, что нашло уже свое отражение в двадцатисерийном фильме «Великая Отечественная», принесшем славу советскому кинематографу на наших экранах и на экранах всего мира. То же можно сказать и о многих других картинах, связанных с Великой Отечественной войной, с годами восстановления и решением гигантских задач последних пятилеток.

С расширением фронта отечественной кинематографии, естественно, повышалась и требовательность к каждому новому замыслу, к каждому новому фильму.

Нельзя сказать, что годы послевоенного развития нашего киноискусства не сказались на качественном уровне современных лент. Это было бы несправедливо. И свидетельство тому многочисленные награды на международных фестивалях, которыми отмечены лучшие произведения советского кинематографа. Но как и в любом деле, движение времени требует неустанного качественного роста. Таков закон жизни, и на искусстве он сказывается, может быть, с особенно острой, неотразимой силой. Искусство должно во всяком случае успевать за жизнью, а в чем-то и опережать ее, выдвигать перед обществом новые нравственно-эстетические критерии, помогать строить новый социалистический мир, помогать людям жить. И, наконец, что тоже немаловажно, не только учить людей, но и уровнем своего художественного совершенства давать людям наслаждение. Такое требование было и остается первейшим требованием человека к искусству.

Мне представляется, что недавнее постановление в этом смысле являет собой документ, всесторонне взвешенный, отлично продуманный и отмеченный глубоким знанием кинематографа как синтеза индустрии и творчества. В постановлении прослежен весь путь фильма с таким расчетом, чтобы труд режиссера, оператора, художника, всего постановочного коллектива, студии со всеми ее цехами, так же как и прокатной системы, доводящей фильм до зрителя, способствовал максимальному успеху у народа каждой новой кинокартины. Тут можно с благодарностью вспомнить всех, кому довелось потрудиться над подготовкой этого документа, исполненного заботы, предусмотрительности и, повторяю, отличного знания реального производственного цикла современного кинематографа.

Нельзя сомневаться в том, что постановление даст в конечном счете очень значительный качественный рывок в советском киноискусстве, во всех его жанрах и, по-видимому, наиболее существенно отразится в произведениях, ставящих перед собой масштабные цели, где большое значение имеет качество съемочной аппаратуры, мобильность средств передвижения, количество и качество пленки, мощность оптики, осветительного парка, то есть всего того многосложного хозяйства, без которого создать современный фильм, по сути, невозможно.

А нам не следует забывать, что помимо обязанностей, которые мы первостепенно выполняем перед лицом своего родного зрителя, нам надлежит выступать на мировом экране наряду с очень сильными и опытными кинематографиями буржуазных стран. И год из года эта наша задача становится все более важной и ответственной.

В битве идей, где кинематографу история отводит одно из самых значительных мест, мы не имеем права проигрывать не только в масштабах идейности — это как раз грозит нам менее всего, — но и в масштабах технического и художественного совершенства, которое в кинематографе не может быть достигнуто без надлежащего современного технического оснащения. Постановление все это дает советскому кинематографу, передает нам в руки для того, чтобы мы ответственно, взыскательно и умно распорядились всем этим богатством.

Таким образом, выразив самую сердечную благодарность партии и государству за мудрое и своевременное решение, мы должны каждый самому себе и всем своим соратникам сказать: дальнейшее зависит от нас.

Анатолий Гребнев

Будем работать!

Первые киностудии назывались кинофабриками; слово это очень точно передает особенность нашего искусства, где творческие замыслы неотделимы от вещественного их воплощения, художество немыслимо без производства.

Вот почему нынешнее постановление, предусматривающее систему конкретных материально-технических и организационных мер, направленных на совершенствование и дальнейшее развитие советского кинематографа, близко касается нас всех, людей разных кинематографических профессий, и всеми, конечно, воспринято с благодарностью.

Естественно подумать о той отдаче, которая должна последовать с нашей стороны. Ведь щедрая помощь государства предполагает, очевидно, определенные результаты, которые должны быть явлены пусть не сразу, не сегодня, но через какой-то видимый отрезок времени. Речь идет об усилении роли кинематографа в жизни общества, о создании фильмов, которые оставили бы свой след в жизни поколений. И в этом отношении постановление дает нам самую четкую ориентацию.

Я думаю, что это постановление поможет нам окончательно утвердиться в том, что не место действия, не профессия действующего лица, то есть не внешние признаки, а нечто более существенное определяет истинный масштаб и ценность произведения, его социальную значимость. Современные характеры, нравственные проблемы, многогранные процессы современного развитого социализма — так говорится об этом в постановлении.

А ведь именно формальное понимание темы как совокупности внешних признаков открывало дорогу слабым сценариям и фильмам, которые до выхода на экран писались первой строкой в различных отчетах, а затем проходили незамеченными и ныне бесследно канули в вечность.

Говорю об этом, отдавая себе отчет в той ответственности, которая ложится на плечи кинодраматургов. Ведь это мы приносим на студии то, что потом становится фильмами, мы ответственны за содержание, за круг образов и идей.

В среде моих товарищей кинодраматургов, естественно, с особым интересом обсуждаются те новшества, которые касаются сценарного дела. За последнее десятилетие в этом направлении сделано немало: учреждена и успешно работает Центральная сценарная студия, издается альманах «Киносценарии», завоевавший уже столь прочную репутацию, что встал вопрос об увеличении его периодичности. Эти и другие меры несомненно укрепляют авторитет кинодраматургии, способствуют ее развитию. Нынешним постановлением предусмотрены новые возможности — в частности, для создания крупномасштабных кинопроизведений, в которых так заинтересован сегодняшний кинематограф.

Понятный интерес к себе привлекает пункт, предусматривающий право студий приобретать не только законченные сценарии, но и материал — то есть сюжеты, замыслы — с целью их дальнейшей разработки другими авторами. Дело это для нас новое, необычное. Оно потребует даже, я бы сказал, известной психологической перестройки. Но ясно, что уровень сегодняшнего кинопроизводства предполагает расширение способов работы, применения новых методов, до сих пор у нас не практиковавшихся. В постановлении так и сказано: «Надо шире внедрять новые организационные и творческие решения». Уже сама возможность экспериментировать, ныне обеспеченная организационно и материально, без сомнения, плодотворна.

Особо хочу отметить нововведение, значение которого трудно переоценить. Все знают, сколь может быть значительной в судьбе картины роль умного и компетентного редактора на всех этапах создания картины. Теперь за фильм высокого идейно-художественного качества вместе с другими творческими работниками съемочной группы редактор имеет право на получение потиражного вознаграждения. Эта мера заслуженно поднимает престиж одной из важных кинематографических профессий. Надо возродить созидательное начало этой профессии, надо поощрять редакторов-созидателей, собирателей литературных сил.

Тех, кто не боится риска, не прячется за чужие спины, делит с нами ответственность за сегодняшний и завтрашний день кинематографа.

Не секрет, что в последнее время наметилась тенденция к некоторому снижению посещаемости кинотеатров. Это означает, что мы часто не оправдываем ожидания нашего зрителя. Специалисты-социологи, изучающие зрительский спрос, очевидно, скажут свое слово по этому поводу. Но никакие выкладки и прогнозы не заменят творческого чутья художника — только он может подсказать верные пути к зрителю, к его сердцу, к его сегодняшним запросам и интересам.

Будем работать!

Василий Ордынский

Сопряжение интересов творческих и производственных

Принятый партией и правительством документ о путях развития нашего кинематографического дела встретил единодушное одобрение всех мастеров экрана. А если сказать точнее, всех без исключения, кто трудится в этой отрасли духовной культуры,— режиссера и осветителя, актера и механика сельской киноустановки, драматурга и водителя лихтвагена. Почему? Потому что, ставя перед экраном идейно-творческие задачи, постановление предельно конкретно разрабатывает практическую программу действий. И не проходит мимо ни одной болевой точки кинопроцесса — творческой, организационной, финансовой, хозяйственной. Причем особое внимание уделено в постановлении именно узким местам производственной жизни кинематографа. Знакомясь с мерами, которые партия и правительство наметили для совершенствования советского кино, по-моему, очень кстати вспомнить мудрый морской закон: скорость эскадры — это скорость самого тихоходного судна.

Глубину и компетентность этого документа, его полезность мы наверняка будем ощущать в работе долгие годы. Он не только предоставляет свободу творческого поиска, но и дает возможность развивать самостоятельность и инициативу в кинематографическом производстве. Хорошо это? Конечно, хорошо. Но глубоко заблуждается тот, кто считает, что работать станет легче. Работать станет интереснее, но значительно труднее, особенно тому, кто раньше привычно ссылался на организационное несовершенство кинопроцесса. Теперь личная работа каждого на виду, ее значительно труднее будет замаскировать чьими-то недостатками. Вот почему постановление партии и правительства налагает на нас большую ответственность.

Я сейчас приступаю к съемкам фильма «Нам есть, что вспомнить», действие которого развертывается с 1921 года до наших дней. Что это означает, кроме всего прочего, для меня? Необходимость разыскать паровозы, теплушки,

колесные пароходы, которые в свое время ходили по Волге, — все то, чего нет у нас в реквизите. Когда я узнал из постановления о запланированной технической реконструкции студий, в том числе и моего родного «Мосфильма», я понял, что, может быть, наконец, у нас появится возможность создать условия для накопления и хранения необходимого реквизита.

Какой бы ни заходил разговор о сложностях современного кинопроизводства, он неизбежно приходит к обсуждению проблемы качества и количества пленки. Вроде бы даже неудобно стало об этом говорить: мол, общее место, надоело. Сейчас мы отчетливо понимаем: чтобы наши фильмы, являющиеся активной идеологической силой партии, несли пропагандистский заряд на зарубежных экранах, они по своим художественным, а следовательно, и техническим качествам должны быть на уровне мировых стандартов. А мы из-за плохого качества пленки вынуждены на съемочной площадке снимать не варианты для будущего монтажа, а дубли, страхуясь от более чем вероятного пленочного брака. Вот почему всех нас так радует не только то, что на треть увеличится количество пленки, что существенно прибавит нам зрителей за счет увеличения кинокопий, но и то, что поставлена задача техническим отраслям промышленности повысить ее качество. Это прямым образом содействует повышению художественного уровня наших фильмов. Постановление убедительно свидетельствует на примере отношения к кинематографу, как комплексно и фундаментально подходит сегодня партия к решению актуальных вопросов, предлагая кардинальные, а не частные меры.

И еще не могу не сказать об одной стороне дела, которая глубоко тронула нас всех. Я говорю о доверии. Оно проявляется по-разному: в предоставленном студии праве купить не сценарий, а заявку, в которой дремлет сценарий, или возможности еще до съемок пригласить специалиста по диалогу, мастера фабулы или трюкового эпизода. Раньше мы этого не практиковали. Честно говоря, стеснялись даже подобного «технологического» подхода к творчеству. И зря стеснялись. Жизнь доказала, что технология в нашем кинематографическом деле имеет значение немалое. И в менее значительных вопросах самостоятельность, а значит, доверие ставит все на свои места. До сих пор директор картины, которому доверены огромные средства, не имел права приобрести реквизит более чем на шестьдесят рублей, не согласовав это столь сложным образом, что теряет смысл этим заниматься. Проще махнуть рукой. Но на что, спросите вы? На качество будущего фильма, отвечу со всей определенностью. Может кто-то воспользоваться такой самостоятельностью с нелучшими намерениями? Конечно, может. Значит, вместе с хозяйственной самостоятельностью возрастает наша хозяйственная ответственность перед государством.

Надеемся, что общий дух постановления, его очевидный настрой на деловитость поймут хозяйственные подразделения киностудий и направят свои усилия прежде всего на помощь съемочным группам. Постановление сопрягает интересы творческие и производственные — в этом его главная, на мой взгляд, ценность.

Василий Соловьев

Доверие обязывает!

Постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР нельзя не рассматривать прежде всего как документ, развивающий предыдущие постановления партии и правительства по вопросам дальнейшего развития советского кино, конкретизирующий задачи данного этапа, фиксирующий внимание на главных нерешенных вопросах. У всех нас, советских кинематографистов, рождает чувство понятной гордости то, что ленинская оценка кино как самого важного из всех искусств получила еще одно подтверждение в практике партийного руководства наших дней. Постановление видится нам как логически вытекающее из решений XXVI съезда партии, июньского (1983 г.) Пленума ЦК КПСС. Мы рассматриваем его как призыв выразить и осмыслить на экране наше сложное время, помочь зрителям советских фильмов в нашей стране и за рубежом осознать с помощью экранных образов предназначение современника — сохранить мир и жизнь на нашей планете для себя и будущих поколений, утверждать принципы гуманизма, демократии, моральной чистоты отношений.

Постановление предметно и конкретно ставит задачи, которые должна решать советская кинематография. И в то же время столь же конкретно определяет меры, направленные на улучшение организационной, технической и экономической базы кинематографа. Все мы, принимающие активное участие в жизни нашего киноискусства во всех звеньях, — творческие работники, производственники, кинофикаторы и кинопрокатчики — хорошо знаем, что накопилось немало проблем, без решения которых кинематограф в целом не сможет развиваться дальше столь интенсивно и творчески полнокровно, как этого хотелось бы нам и как этого требует от нас партия. Постановление партии и правительства разработало комплекс мер, позволяющих решить практически все важнейшие вопросы нашей творческой и производственной жизни. Генеральный секретарь ЦК КПСС товарищ К. У. Черненко в речи перед избирателями подчеркнул, что в материальном поощрении за хороший труд порой не хватает щедрости. Мы, кинематографисты, ознакомившись с программой, разработанной ЦК КПСС и Советом Министров СССР по дальнейшему развитию советского кино, должны признать, что она разработана с полной мерой щедрости. Но будем честны перед собой: отнесем это не столько за счет нашей хорошей работы, но и как аванс доверия, желание видеть наш кинематограф отвечающим тем высоким задачам, которые ставит перед ним партия.

Отрадно, что выработанная программа носит комплексный характер. Обстоятельное изучение ее требует времени, вдумчивости, размышлений. Но что является самым первым и глубоким ощущением, радует и вселяет оптимизм, — ее деловитость. Мне, конечно, труднее, чем режиссеру или директору картины, судить, насколько улучшится кинопроизводство от, к примеру, увеличения состава съемочной группы, с одной стороны, и разрешения в ней совместительства, с другой. Но ясно, что такие меры дают возможность маневра, то есть то, что в духе нашей сегодняшней экономики, организации управления современными предприятиями. Не случайно на киностудиях постановлением вводится система премирования, приближенная к той, которой пользуются передовые промышленные коллективы.

Возможность пригласить на сложную картину двух-трех литераторов для превращения либретто в сценарий, двух-трех операторов или художников — какие важные решения! Оплата труда актера — не менее важное. А каскадера? — ведь от его мастерства тоже зависит увлекательность, достоверность экрана! И эти стороны кинематографического процесса учтены в принятой программе мер. Во всех них, повторяю, еще предстоит как следует разобраться, чтобы с максимальным эффектом использовать выделенные государством средства. Мы не должны забывать, что они изымаются из государственного бюджета, который позволяет строить для народа жилье, детские сады, больницы, санатории... И строить нашу советскую духовную культуру. Вот почему нам надо ясно сознавать, что отпущенные средства должны тратиться, а не транжириться, служить улучшению общего уровня нашего кино, а не покрывать ошибки планирования.

Особо хочу остановиться на одном участке нашей работы, которому в обсуждаемом документе, пожалуй, впервые уделено такое внимание — я имею в виду кинопрокат. Если вдуматься, мы выполняем свое предназначение перед обществом только в том случае, когда срабатывают все звенья нашей кинематографической отрасли. И надо ясно отдавать себе отчет, что какие бы совершенные, высокоталантливые, идейно значимые фильмы ни создавали художники, возложенные на кинематограф идеологические задачи он выполнит только в том случае, если их выполнит прокат.

Есть много объективных причин, осложняющих ответственный труд работников киносети: недостаточное количество кинокопий и недостаточное количество кинотеатров, несовершенная система оплаты труда и поощрения тружеников, немало и других проблем. Постановлением намечен ряд конкретных мер, способных реально и заметно улучшить положение в киносети.

Принятые партией и правительством меры требуют и от нас ответить на эту заботу делом. А это значит — новыми фильмами, которые получат всенародное признание.

Вадим Юсов

...Плюс наука и техника

Кинематограф как новый вид искусства родился на основе технических достижений человечества, а развитие и совершенствование техники вообще, и кинематографической в частности, самым активным образом влияет на эстетику этого вида искусства. Поэтому я и мои коллеги с особым удовлетворением восприняли те части постановления, в которых констатируется необходимость и предложены конкретные меры по техническому оснащению кинематографа, укреплению его производственной базы.

Кинооператор занимает особое место в создании фильма. В своей творческо-производственной деятельности ему приходится использовать значительный арсенал технических средств, от которых впрямую зависит конечный успех его работы. Поэтому с большим энтузиазмом и удовлетворением мы встретили постановление партии и правительства, направленное на серьезное улучшение технической оснащенности советской кинематографии: переобору-

дование киностудий в свете требований времени, пополнение парка аппаратуры новейшими образцами, увеличение производства кинопленки, создание новых качественных пленок с повышенной светочувствительностью и лучшей цветопередачей.

Очень важным для достижения более высокого художественного качества фильмов является открывающаяся возможность осуществлять в период разработки киносценария выбор натуры, подбор актеров, изготовление сложного игрового реквизита. Раньше режиссер, оператор, художник на этом этапе работы над фильмом не имели такой возможности. Мы были вынуждены путем умозрительного представления выстраивать последовательность сцен и эпизодов, связывая их в своем сознании с условной натурой и с предполагаемыми актерами. Теперь появилась возможность представить будущий фильм, исходя из заранее отобранных конкретных исполнителей и отсмотренной натуры, то есть максимально на данном этапе приблизиться к результату.

Объемным и многотрудным является изготовление игрового реквизита, особенно для фильмов на историческую тему. Надо изучить материал, выполнить эскизы, разработать чертежи, найти исполнителя. Часто эту уникальную работу выполняют различные художественные мастерские, на все это затрачивается много времени, а сроки производства фильма очень конкретны. В результате приходилось идти на компромиссы. Теперь мы можем приниматься за дело в период работы над киносценарием, что дает возможность заметно улучшить качество изготовляемого реквизита.

Отрадно, что наша кинематографическая деятельность будет ставиться на ту же экономическую основу, что и промышленное производство. Предусмотренное повышение заинтересованности всех членов съемочного коллектива, сопряжение интересов группы со всеми службами киностудий усиливают чувство ответственности каждого за результаты своего труда.

Давней мечтой наших кинематографистов было создание южной базы. Благоприятные природные условия Крыма позволяют раздвинуть рамки времени. Съемки летней натуры можно будет проводить почти круглый год. Теперь наша мечта обретает черты реальности.

Широкую программу намеченных мер предстоит внимательно изучить не только кинематографистам, но и тем, без чьих усилий качественное перевооружение киноиндустрии невозможно. Требуются направленные усилия работников многих отраслей науки и техники и даже сельского хозяйства, чтобы ярче засветились краски экрана. Это не метафора: от того, каков, к примеру, химический состав рогов и копыт, используемых среди составляющих веществ при изготовлении кинопленки, зависит ее качество. А этот ингредиент — тоже производное, в свою очередь, от качества трав на пастбищах. Утверждают, что лучшие зарубежные фирмы, производящие пленку, имеют свои стада и свои пастбища. Не берусь утверждать, так это или не так. Но упоминаю об этом в данном разговоре, чтобы еще раз подчеркнуть: современное кинематографическое производство начинается очень далеко от съемочной площадки — в научной лаборатории, в экспериментальном механическом цехе, на металлургическом производстве. Говорю обо всем этом не потому, что хочу снять ответственность за уровень выходящих фильмов с кинематографистов, а для того, чтобы, наоборот, все мы осознали, сколько общественных усилий требуется для совершенствования нашей отрасли.

Разборы и размышления

Александр Свободин

Смутное чувство вины. Слова, сказанные после

Это не два заглавия, а одно, выражающее ход мыслей, возникавших по мере того, как шел фильм Хуциева «Послесловие».

Когда-то Виктор Борисович Шкловский воскликнул: «Надо научиться медленно читать книги!» Глядя на экран, я думал: может быть, приходит время медленного кино? Во всяком случае, есть зрители (не одиночка же я в самом деле!), испытывающие потребность в философической интонации, в углубленном осмыслении простых житейских ситуаций.

Читать умеем, научиться в ч и т ы в а т ь с я — вот задача! Да еще название фильма не из массового обихода — кто же читает послесловия!

В фильм надо всматриваться, почти вчитываться — так близок он литературе. И умения потребует от зрителя да и терпения...

«ПОСЛЕСЛОВИЕ» (по мотивам рассказа Ю. Пахомова «Тесть приехал»)
Сценарий и постановка М. Хуциева. Оператор Л. Калашников. Художник В. Филиппов. Звукооператор А. Хасин. «Мосфильм», 1983.

●

...Тут разыгрывается настоящая симфония самолетов, скорее даже симфония эфирного пространства. К нам приходит небо, сжатое рамкой телевизора, но вначале мы видим его заполняющим весь экран. Это небо для нас, напоминание нам. Вначале вальс самолетов на спортивном празднике. Только через длительное время мы увидим, что это небо — в квартире, оно часть современного интерьера зажиточных людей. Вначале самолеты взлетают и раскрывают веер разноцветных дымов, словно весенние тюльпаны. Потом они парят, кружатся в ритме вальса, они одушевлены, они — наше воображение, любимое миллионами «фигурное катание», только в воздухе, ласкающая, доступная всем красота. Ритм безукоризнен, плавность баюкающая. Апофеоз мирной игры наступает, когда самолеты рождают парашютистов. Стайка четырех — танец маленьких лебедей. Роднина и Зайцев, Пахомова и Горшков, адажио, большая поддержка, как говорят в балете, — парашютисты составили пирамиду, четверо один на другом. Как в цирке. Только арена — небо.

Завораживающий ритм, и долго нет слов. Потом слова появляются. Мужской голос рассказывает. Что? Трудно понять. Повествует словно бы о каком-то чрезвычайном происшествии, нарушившем стереотип повседневности.

Стереотип не обидное слово. Неизвестно, почему его уравняли с «монотонностью». Жизнь состоит из повторений — ничего не поделаешь! В конце концов мы каждый день чистим зубы, принимаем душ, не глядя протягиваем руку в кухне, в ванне за нужным предметом, достаем из ящика газеты... Стереотип! А как же иначе? Из повторяющихся элементов состоит и работа подавляющего большинства из нас. А как же иначе! И стереотип мышления, скажем, устойчивых представлений об общественных связях.

Но когда, в какой момент стереотип переходит в монотонность — вот в чем вопрос!

И надо ли всегда ломать стереотип нашей жизни? Не сродни ли он понятию у с т о й ч и в о с т ь?

Да, но... Вот то-то! Мы все время между желанием, чтобы все шло как идет, и потаенной надеждой переменить ход бытия. Между желанием уйти и желанием остаться. Необходимость перемен — мы ощущаем ее, но у нас нет сил на них, мы их боимся... Се ля ви! Я делаю что-то не так, но что поделаешь — такова жизнь. Сперва сделаю не так, как бы мне хотелось (это «как хотелось» может означать и «ничего не буду делать», например: вообще не буду защищать диссертацию, потому что мне не хочется ее защищать, не хочется ее делать, у меня пальцы еле двигаются по клавишам пишущей машинки — так мне не хочется!). Но нет, я должен, обязан, сперва сделаю не так, как хочется, напишу не очень творческое, не очень интересное, вероятно, даже мало кому нужное, а потом... А что потом? — спрашивал когда-то поэт совсем по другому поводу, а в сущности по тому же самому. Возьму свое, потому что надо, потому что так положено, потому что я уже вставлен в клеточное строение и в своей клеточке я не могу нарушить порядка, потому что тогда соседние клеточки, и высшие и низшие, нарушат свой порядок, свое налаженное функционирование. Они, эти клеточки, что рядом и выше (ниже — уж бог с ними!), не позволят мне нарушить мои функции. А может быть, позволят? Или черт с ними, с их разрешением, с их позволением... Нет, нельзя, прочь, прочь эти мысли, болтливый старик, чудак, что он понимает в нашей современной жизни, в ее темпе, в ее ритме...

Таков, возможно, ход мысли хозяина квартиры — его зовут Швырков — или, скажем точнее, его смутное предчувствие самой возможности такого хода мыслей, страх, что они, эти мысли, могут завладеть им... Прочь, прочь!

А танец самолетов продолжается под судьбоносные ритмы бетховенской «Лунной сонаты».

Самолеты выстраиваются клином, это тоже праздник, но уже с тайной нотой будней. Она еще не слишком слышна, почти не слышна. На первом просмотре фильма о ней не думаешь, ее не слышишь. Самолетами любуешься.

Потом на экране (дни идут) уже не праздничные, не спортивные самолеты, а огромные пассажирские лайнеры. Какие они тяжелые, брюхатые на земле, массивные фигуры их фюзеляжей, и какие стройные, по-журавлиному вытянутые — в небе. Как они взлетают, как неправдоподобно преодолевают земное тяготение. Все тяжелее и тяжелее, все больше и больше — мы по-прежнему любуемся — смешанное чувство страха и восхищения могуществом рук человеческих. Старик приехал на старомодном поезде, подошедшем к неизменно прекрасному дебаркадеру Киевского вокзала, еще дореволюционной постройки, а улетит обратно на сверхтяжелом «ИЛ-86», аэробусе.

И сперва, когда на экране телевизора появляются американские военные самолеты, эти летающие каракатицы, оголившие под брюхом соски-ракеты, беременные этими мерзкими плодами, готовые разрешиться от бремени в любой момент, когда они появляются, то по инерции или по присущей нам всем привычке чувствуем что-то такое-этакое при виде «военного». В первый момент мы еще во власти этого бессознательного любования, но потом отвращение к бронированным летающим животным овладевает нами.

А их все больше на нашем домашнем экране. Слепок дня — это «Сегодня в мире», программа «Время», «Международная панорама», «9-я студия»... Кадрами уже разразившихся или готовыми вот-вот разразиться войн набит телевизионный день. Бейрут, Сальвадор, Чад...

И идут по экрану «зеленые» или какие там еще «береты», похожие на макак с опущенными длинными руками, с которых свисают автоматы, и надрывается земля от взрывов, и извергает бронированная черепаха выстрел за выстрелом из чрева «безоткатного» орудия.

Неужели мы привыкли к этим кадрам, к этой ежедневной, ежевечерней войне в нашем доме! Неужели притупляется наше чувство ужаса и возмущения! Вот о чем думал

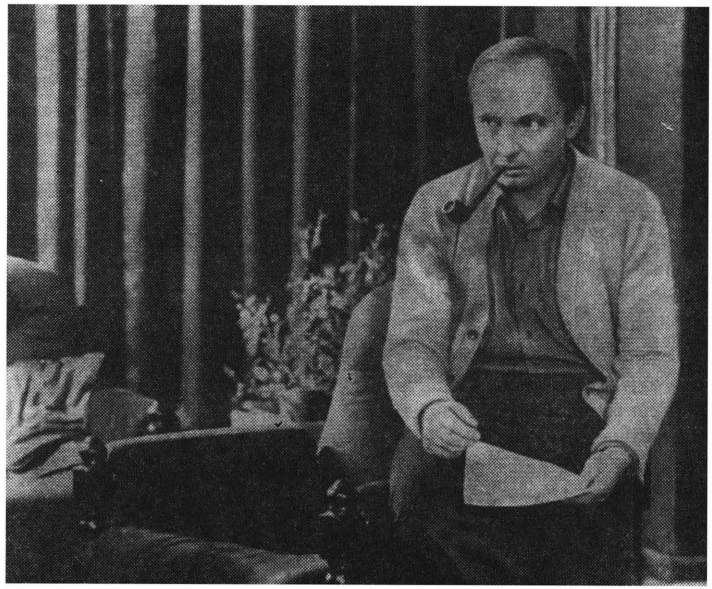
«Послесловие». Алексей Борисович — Р. Плятт

я, наблюдая проходящий сквозь весь фильм пунктир телевизора. Об этом думает и старик, тесть Швыркова — его зовут Алексей Борисович.

Фильм двух, дуэт. Но здесь же — трио! Понимаете, непрерывное трио, и третий не лишний, увы, не лишний, а необходимый и неизбежный. Он, этот третий, играет в фильме большую и от части к части все увеличивающуюся роль. И сидящий изо дня в день перед ним старик, у которого ничто не притупилось, который все помнит памятью, уже не зависимой от его сознания, делается все более серьезным, задумчивым и говорит все меньше. Его память внезапно обрела плоть, когда на домашнем экране возникла Отечественная война. Да, эти кадры для моего поколения, в юном возрасте пережившего это, отнюдь не чистый знак истории, но с каждым уходящим годом они и для нас обретают значение символа, становятся и романтикой и философией бытия. А для молодых, родившихся после победы, эти кадры уже чистый знак истории, знак великого прошлого, подвига, который совершили не они. Так когда-то для нас, родившихся после гражданской войны, она была не эпохой перетряски человечества, не временем, когда гибли с обеих сторон земляки, когда идея утверждала себя кровью и на спинах пленных красноармейцев вырезались кровавые звезды и брат шел на брата, а лишь временем, когда «нас водила молодость в сабельный поход», когда трубили трубачи Первой Конной и «комиссары в пыльных шлемах склонялись молча надо мной».

Сегодня мы, но в особенности родившиеся после сорок пятого, переживаем время обращения великой и трагической эпохи в камень и быль. История высвобождается от быта. Процесс живительный и неизбежный. Так в природе бабочка рождается из гусеницы. Бабочка — дух, гусеница —быт!

Но если ползет танк, в котором горел твой друг? Или плывет по реке и горит пароход, где раненые и умирающие, а пароход бомбят, а ты там, внутри, в операционной... Вот это старик и увидел однажды на телеэкране, и все ожило для него, стало кровоточащей плотью души.



«Послесловие». Швырков — А. Мягков

Тут надо отдать себе отчет в том (и это обязательно скажется на восприятии фильма в зрительных залах кинотеатров), что сейчас молодые неоднозначно относятся к ветеранам войны. Ветераны, разумеется, как и все люди, тоже не одинаковы, они по-разному прожили прошедшие сорок лет. Представьте себе тех, кто вышел из войны в двадцать пять, а теперь им шестьдесят пять. Или в тридцать пять, а теперь им, как Алексею Борисовичу, тестю Швыркова, семьдесят пять. Тут непременно надо принять во внимание, что большая их жизнь, когда вписались они в послевоенную историю и сказали все, что каждому положено было, на что каждый был способен, эта жизнь состоялась (а для иных из них и не состоялась) потом, после... Нет вины молодых, что они порой с некоторой иронией смотрят на таких, как старик. Его особое, какое-то детское, незамутненное восторженное чувство по отношению к т е м временам (а времен-то было четыре года, а то и три, или даже полгода всего, а там тяжелое ранение — и все) вызывает удивление. Может быть, и зависть. И улыбку, конечно. А уж его приверженность корпорации фронтовых друзей — о чем тут говорить...

Телеэкран ожил для старика. Если раньше, все дни после приезда, глядя на сменяющие один другой типы самолетов, на кадры с «беретами», он все больше думал, то теперь, когда пошли т е кадры, Отечественной, когда артиллеристы лихорадочно разворачивали спаренные зенитные установки навстречу пикировавшим и бомбившим их самолетам, когда поплыл по реке горящий пароход, он оказался во власти неотвратимого переживания. Он был т а м, там, в тех кадрах. Он встал и стоял, как в почетном карауле, один в пустой комнате, отдавая воинский долг погибавшим сорок лет назад его товарищам.

В этой сцене Ростислав Плятт довел меня до слез, в чем не боюсь тут признаться, хотя отлично понимаю, что молодой зять старика смотрел на него из-за стеклянной, почти непроницаемой перегородки и из-за перегородки возраста со странным чувством уважения и иронии вместе. И кажется, молодой сам смутился от этого происходившего перед ним обнажения чужой души.

Почему? Не знаем. Он сам не знает. Но что-то смутило его, он как-то по-другому взглянул на свою повседневность.

●

А какая она, эта его повседневность?

Уже по интерьеру квартиры, столь тщательно прорисованному создателями фильма (художник Владимир Филиппов), можно многое в ней определить.

Ах, ах, бездуховность! Кто только не повторяет теперь это словечко! И в критику не пустят без него. Точно пароль! Лакомо (и так легко — добавим) определить этим словом Швыркова. Но слишком просится, слишком, что-то тут не так, сложнее.

Попробуем просчитать социально-психологические параметры его жизни. Научный работник, кандидат, теперь взял отпуск за свой счет, чтобы закончить «докторскую». Впрочем, скорее, еще не кандидат, отпуск — для «кандидатской». Мы не знаем, в какой сфере он трудится, но безусловно в интеллектуальной, связанной с экономикой, на «худой конец», географ или геолог. Работает напряженно, ездит по свету, вероятно, по развивающимся странам. Квартира хранит следы путешествий, маски там разные... В Африке, в заповеднике среди диких зверей побывал — вот и в «Клубе кинопутешествий» пригласили выступить, и сам Юрий Сенкевич с ним беседует. (Появление Швыркова на телеэкране, повергшее в смущение его собаку, — симптоматично, тут свое тонкое сопоставление. На старика глянули с экрана его гибнущие и побеждающие врага товарищи. Швырков же сам оказывается по ту сторону экрана, в студии. Он мирный покоритель экзотических далей. Что это означает? Ничего. Но озадачивает, что-то смутно мерещится. Метафоры Хуциева, как правило, неоднозначны, они вызывают дальние, не злободневные, но поэтические ассоциации. Тем более беседа Сенкевича с нашим героем изящна, с легким привкусом самопародии, и чувству юмора Сенкевича тут надо отдать должное.)

Но продолжим анализ социального уклада семьи.

Интерьер индивидуально-стандартен. Чувствуется изучение хозяевами иностранных журналов. Элементы «модерна» и «старины» («под старину» — подлинных вещей, как известно, теперь не держат). Может быть, где-то на журнальном столике стопки журналов на английском и французском. Отсутствующая жена хозяина — профессиональный гид-переводчик «Интуриста». Работа, требующая поездок во все концы страны и, разумеется, за рубеж. Это держит в постоянном напряжении, но дает разнообразие и заставляет «выкладываться». Собака. Редкая порода. У нее свой шарм и свой цикл (три раза в день выводи; проблема — с кем оставить, когда уезжают оба, что ни говори, а член семьи!). Детей нет. Видимо, все откладывают. С собакой стало проще и надежней, чем с людьми. На них время нужно, настраивание себя, подстраивание под других, учет, расчет, а тут — бескорыстная привязанность. Новая «Волга», как видно, не ржавеет. Машина — средство передвижения, с нею успеваешь в три раза больше, а теперь жизнь интенсивна. Жизнь стала интенсивнее, и уже не хочется по этому поводу иронизировать, читать или писать фельетоны — се ля ви!..

«Остановите Потапова!» — прогремел когда-то саркастический призыв со страниц «Литературной газеты» (известный рассказ Григория Горина). Не остановили! Нет, не остановили...

Но Швырков — не Потапов! Ассоциация с ним незаконна. Швырков специалист, серьезный человек, прочно вписавший себя в современную действительность, желающий жить «как люди».

У нас, слава богу, нет «истеблишмента», но некоторые элементы материального и культурного обеспечения — их в силу естественного своего развития предложила жизнь — требуют больших усилий. Потребность в нормальном сервисе стопроцентна, а обеспечение им... Вот то-то! Представляете, сколько времени тратит Швырков на свою «Волгу» (и профилактика, и запчасти — глушитель и то проблема, — и резина...). Наверное, свой механик, с которым установились как бы и дружеские, но с привкусом подобострастия от-

ношения. И так кругом. А кассеты, а журналы, а джин «Биффитер» или шотландские виски «Белая лошадь»? На «Биффитере» изображен идущий пешком человек, но пешком будешь передвигаться — ничего не получишь! Съездить, достать, а взамен что-то свое, конечно. В записной книжке громадное количество фамилий и номеров. Нужные люди. Смеяться, конечно, можно, а куда без нужных людей! Некоторые одновременно и друзья... нужные друзья. И есть один, кому он звонит и кому — так можно предположить — он теперь рассказывает об этом странном происшествии в своей жизни, которое и происшествием-то не назовешь. Старик приезжал, тесть.

Можно вообразить, как собираются у Швырковых друзья, приятели из самых разнообразных сфер. Сотрудники, завсекторами, видный артист, режиссер, помощник кого-то, представитель чего-то... Богатая информация, прогнозы, слухи вперемешку с обсуждением платьев, мебели (женщины есть женщины, да и мужчины теперь не прочь). И о книгах, и о статьях в «ЛГ», и о действительных ЧП в мире науки, искусства, например... впрочем, это уже старо.

У нас нет «истеблишмента» и, как вы понимаете, не может быть, но что-то такое-этакое... Выходим на улицу, поздно. «Вас подбросить?» — вежливо, равнодушно, доверительно.

И денег, наверно, всегда не хватает, долги... И об экстрасенсах и гадалках, заполнивших пригороды, и о новой публикации Цветаевой в альманахе... Нет, жизнь Швыркова куда как духовно интенсивна! Его не приравняешь к герою давней пьесы Розова «В поисках радости», занятому, так сказать, первоначальным накоплением и все откладывавшему ради мебели «заветную» работу. Жизнь Швыркова со своими радостями, с гигантским количеством перерабатываемой информации и напряженной работой мозга — духовна! Но трудно добываемый интеллектуальный и материальный комфорт съедает большую часть его энергии. Разве вычтешь из его жизни журналы, книги, телепередачи, премьеры, концерты? Насыщение души! Словно у души есть желудок, и он все расширяется!

Я не пишу этюд на заданную тему — все это есть в фильме — всмотритесь, вчитайтесь.

Чего же у Швыркова нет?

Ощущения с а м о ц е н н о с т и жизни — вот чего. Он в постоянной подготовке к чему-то. И еще у него нет чистой радости. Он живет в заботе, никогда не отпуская себя. Он может устать и расслабиться на короткое время, но отпустить... Нет. Его лоб всегда наморщен — так много информации к размышлению заложено в его голову. Если вдуматься (вчитаться), его единственная цель — поддержание жизненного стандарта в заданном режиме. И это так, даже если его диссертация, которая ему обрыдла, имеет смысл и принесет пользу.

Но вот приехал старик.

●

Он приехал повидаться с дочерью. Постепенно понимаем — прощаться. Достаточно еще бодр, и голова светла, но... прощаться. Об этом не говорится, но несколько дней, что пробыл он в Москве, и режиссером, и в особенности актером, поданы так, что их можно назвать долгим прощанием. А дочери нет. Он живет в ее доме, общается с ее мужем, но жизнь уходит.

Они рядом, просто р я д о м, эти два человека. Стараются притереться друг к другу. Поначалу трудно, потом как будто бы — ничего. Со стариками в таких положениях нелегко. Они или слишком откровенно и спеша приспосабливаются к вам, показывают, что они «никому не помешают», и так торопятся умилиться, что вызывают неприязненное чувство. Будто их угнетают. А угнетать не хочется — мы хорошие люди и помним свой долг. Или, напротив, вносят в наш мир свой мир, громко заявляя о нем, обороняя от возможных покушений. «У вас — так, а у меня — так!» Это не говорится, это демонстрируется. «И будьте добры считаться со мной!» Демонстрация рождает позыв к отпору, раздражение. И то и другое вы скрываете — долг! Вы следуете принципу: старость надо уважать. Потому что вы порядочный человек. Прячете

раздражение, но оно остается. Не можете сдержаться и жалуетесь по телефону другу (подруге): «Ну, ты знаешь, это невозможно, с ним не соскучишься! А что поделаешь!..»

Ни того ни другого не произошло, но и то и другое где-то в зародыше начиналось. И Плятт и Мягков это сыграли (если вчитаться, всмотреться, не спешить!). Зять спасался в ласковой иронии, подтрунивал над собой и через это — над стариком.

Что же все-таки происходило?

Если житейски — притирались друг к другу. Если по сути, по художественной идее — происходило сопоставление двух жизней. Двух характеров, двух поколений. Двух социальных групп. Последнее сопоставление. Следующей встречи не будет. На наших глазах старик погружался в себя, в микрокосм своей души. Подводил итоги. Это погружение с четким пониманием того, что зовется «перспективой роли», отлично передал Плятт.

Старик думал о том, что́ оставляет в этом доме, в этом мире и что станет с миром.

Где-то близко к финалу страшно заканчивался так идиллически начавшийся сюжет самолетов.

Старик сидел перед телевизором и точно бредил. Но это был не бред.

...Ни единой музыкальной ноты. Ни звука человеческого голоса живого. Безмолвие на всей земле. Ни летящего пуха одуванчиков!..

На экране распускался в жуткой своей эстетике апокалиптический гриб атомного взрыва.

— ...Нет, это невозможно! Не хочу!

Он словно сползал с земли — таково было его чувство. То, что он говорил дальше, мало соответствовало состоянию его души.

Когда смотрю на атомные «грибы» на экранах, всегда думаю об одном и том же, о том, что обычные слова, увещевания, призывы, составленные из обычных и часто употребляемых слов, не годятся. Единственная возможность искусства влиять на сердца и умы в том, чтобы приравнивать жизнь отдельного человека к судьбе человечества. Знамя искусства — вечный гимн ценности каждого! Поэтому «не спрашивай никогда, по ком звонит Колокол: он звонит по Тебе!» Так всегда и поступали великие.

Это-то и чувствовал старик.

Между тем сопоставление обращалось на экране в притчу. Иначе и не могло быть — сопоставление уже притча! Моральная формула проступала сквозь быт. Бытовая деталь становилась символом. Прямое сопоставление — классический сюжет русской литературы. У Толстого — «Две жизни», «Два гусара», «Тихон и Маланья», «Хозяин и работник»... Недаром Толстой часто упоминается в фильме. Старик цитирует из «Войны и мира», говорит о нем, как о «гражданине вселенной».

— А я что же, гражданин квартиры? — подтрунивая (над кем?) спрашивает Швырков.

— Ты почетный гражданин квартиры, — отшучивается старик.

В тесте много детского, в зяте взрослого (мальчишка уже не проглядывается). Старик радуется элементарным вещам, пьет жизнь, сочно извлекает радость. Как вкусен хлеб! Как вкусно вино! Как удивительны рынки на юге! Как прекрасно, что в метро читают! «Дорогой, очень важно ощущать это... А в универсаме бывает еще рижский. У него своя горчинка особая и изумительный букет. Скажи, дорогой, ты любишь хлеб?»

Он вглядывается во встречных: «Какие колоритные фигуры, какие глубокие характеры!.. Сегодня был на Кировской. Замечательный там магазин «Инструменты». Все доставляет ему радость. Высшую, конечную. Радость его бесцельна и потому бескорыстна.

Точно так же «бесцельны», по крайней мере, так кажется его зятю, его образованность, культура. Все читает (все успевает — надо же!). Знает не то пять, не то шесть языков, в том числе древнегреческий. «Ну зачем ему древнегреческий?» — удивляется Швырков. И говорит, говорит по телефону, разъясняет себя, свои чувства, зацепляется за все, ну, буквально, за все. И еще эти восторги, этот энтузиазм по телефону, когда там, на другом конце, кто-нибудь из его фронтовых...

Пошел куда-то в его, Швыркова, дубленке, вернулся навеселе, с бутылкой шампанского в руке. Был у друзей юности, вспоминали двадцать пятый год, мечты о будущем, любовь...

Зятю невдомек (кажется, к концу он что-то понимает), что старик делает последний обход, совершает последний парад. Недаром и «Варяг» гремит по телевизору!

И завершив свой последний смотр, старик уехал. Внезапно для зятя и логично для себя. Так и не повидав дочь.

Так почему же у Швыркова осталось это смутное чувство вины? (Кстати, возможно, фамилия символична, швыряет туда-сюда?)

Он добрый человек, сделал все, чтобы принять старика достойно. Поначалу, правда, прохладно — заботы, но потом привязался даже. Откуда же это смутное чувство, отдаленный сигнал о нашем несовершенстве?

А может, это вина перед собой — не так живу, важное пропускаю, что-то уже не состоялось, а? Кто знает?.. Мне кажется главным достоинством фильма, что ответ на все эти «почему» — в «зазеркалье» дум. Каждый, кому фильм будет нужен, прикинет на себя.

●

Эстетика есть этика — заметил Толстой со свойственным ему стремлением «дойти до корня».

Фильм не только позволяет, з а с т а в л я е т раньше всего размышлять о его этическом начале. Все, что тут рассказано, — повторю еще раз — не этюд критика на предложенную фильмом тему, но само его с о д е р ж а н и е.

Однако фильм заслуживает разговора и об эстетических его элементах, тем более он знаменует собой долгожданную встречу с одним из талантливейших режиссеров.

Итак, перед нами фильм-дуэт. Сюжет движется диалогом. Происходящая «театрализация кинематографа» получает новый наглядный пример.

Два актера из разных поколений и разных театральных школ. Конечно, «школы» нивелируются, актеры мигрируют, все могут всё! Но это — если не всматриваться.

Плятт — школа Завадского, а в дальней своей основе — Вахтангова. Мягков — Художественный театр.

У Плятта диапазон — от гротеска до психологической драмы. У Мягкова, скорее наоборот, — от психологической драмы до гротеска.

Плятт — склонен к самоиронии, эксцентрика у него в крови. Мягков — не чужд юмору, но душа его взращена в Школе-студии МХАТа.

Плятт — актер четкого «внутреннего жеста». У Мягкова жест мягкий, он — лирик.

Все это ложится на контраст двух характеров. Однако различие театральных отечеств порой сказывается, и тогда легкий эстетический диссонанс сопровождает мелодию проникновенного диалога.

Течение фильма исполнено музыкальности. Хуциева отличает мягкий, мелодичный, какой-то «кошачий» монтаж.

Разнообразие, с каким камера (оператор Л. Калашников) рассматривает интерьер и двух персонажей, велико. Точка зрения ее каждый раз меняется за мгновение до того, как кадр надоест. Чередование и длина кадров подчинены осознанному ритму. Мастерство Хуциева не оскудело, хотя режиссер долго был в простое (все-таки удивительны эти длительные паузы наших ведущих мастеров — трудно к ним привыкнуть!).

Драматургия разработана тщательно — происходит «встречное движение с переменой мест» — хореографическая терминология вкрадывается невольно!

Старик в первой половине фильма шумлив, буйно разговорчив, но постепенно затихает, погружается в себя. Молодой, напротив, сух и лаконичен вначале, но потом испытывает возрастающую потребность в словах. Однако в драматургии есть и свой просчет. Фильм движется с ю ж е т о м х а р а к т е р о в, но пока этот сюжет заработает, проходит довольно много экранного времени. Идет простое перечисление событий. Старик приехал... Нет, сперва муж и жена дома. Получена телеграмма, а жене, сиречь дочери, уезжать. Малая завязка. Заметим, что чистота избранного жанра («фильм-дуэт») требовала отъезда супруги д о начала фильма. Та же жанровая

закономерность требовала не включать старика в другие человеческие общения (сквер, он на скамейке, молодые у него что-то спрашивают, он вспоминает старую Москву...). Фильм сделан, сыгран так, что мог обойтись и без этих эстетически чужеродных вкраплений. Все это, может быть, и не столь важно, но уровень фильма предполагает скрупулезность разбора.

И, наконец, еще одно обстоятельство.

Сопоставление таит зародыш притчи. В названных произведениях Толстого автор отважно шел на прямое сравнение, не страшась басенной «морали» в конце.

Кинематограф, как и театр, первородно «грубее» литературы, выстраивающей свой «зрительный» и «звуковой» ряд в сознании читателя. Мотивы притчи в фильме начинают звучать рано и усиливаются к концу, хотя к концу они более скрыты подробно прорисованной к этому времени психологией отношений двух людей. Психология микширует притчу. Подобного смягчения несколько недостает вначале, когда отношения еще не завязались. Оттого, видно, возникает впечатление некоторого излишества в «странностях» старика. Хочется чуточку меньше... Чуточку!

Подобные нюансы, как, может быть, заметит читатель, скорее музыкального свойства, а в музыке отклонения от принятой формы заметнее.

И чтобы завершить это «эстетическое» послесловие, хочу обратить внимание на то, какими малыми средствами достигнуто ощущение растворенности одной московской квартиры в огромном и тревожном мире, на то, как ненавязчиво, правдиво и поэтично соединены судьбы двух людей с нашей общей судьбой и фильм выходит на свой раздумчивый и открытый финал.

На одном маленьком балконе фронтально повернутого к нам громадного дома — маленькая человеческая точка...

Нет, поистине — эстетика есть этика!

Ел. Бауман

Сколько бы лет ни прошло...

В непоставленном и неопубликованном сценарии Геннадия Шпаликова «Спой ты мне про войну», датированном 1974 годом, действие происходит лет через двадцать пять после Победы, а то и позднее. Но рассказано о тех, в чью жизнь когда-то вошла война. На последней странице, рассуждая о своих героях, автор говорит: «И сколько бы лет ни прошло, и кем бы ни стали они, война — это уже навсегда с ними».

Главные события фильма Петра Тодоровского «Военно-полевой роман» — собственно, все его события за исключением пролога — тоже происходят уже в мирные дни. Правда, дистанция времени здесь куда меньше, это первые послевоенные годы, и последствия войны еще отчетливо видны — в приметах быта, в разговорах.

Герои Шпаликова уже успели забыть войну (забыть — в обычном, повседневном смысле), но показаны в тот момент, когда некая духовная потребность заставляет их настроить память на волну воспоминания. Оно причиняет боль, оно приносит просветление. И становится тем нравственным ориентиром, который помогает очиститься, высвободиться душе, погруженной в сутолоку будней.

Герои Тодоровского войну еще не забыли — именно в будничном, житейском, значении, — но хотели бы забыть. Они торопят свою еще не вполне освоенную мирную жизнь, они спешат попрочнее обжиться в ней, стараясь наверстать упущенное, строя планы, веря: «Я свое еще возьму». Время, когда Нетужилин, герой картины, станет с гордостью говорить, что был

«ВОЕННО-ПОЛЕВОЙ РОМАН»
Сценарий и постановка П. Тодоровского. Оператор В. Блинов. Художник В. Коновалов. Музыка И. Кантюкова и П. Тодоровского. Песня на стихи Г. Шпаликова. Звукооператор Э. Гончаренко. Одесская киностудия, 1983.

солдатом великой войны, пока впереди. Сейчас Нетужилин гордится тем, что он студент, будущий историк, что успевает учиться и работать. Люди пытаются уйти от войны как можно дальше, их стремление естественно и понятно, но им пока неизвестно, что «сколько бы лет ни прошло... это уже навсегда с ними».

Зато это известно автору фильма. Автор может сказать это и о себе, не скрывает, что его история навеяна воспоминаниями, от которых он не в силах освободиться.

П. Тодоровский писал: «Будучи студентом ВГИКа, как-то зимним промозглым днем я шел мимо ЦУМа и вдруг услыхал до боли знакомый, с хрипотцой, смех. Обернулся. У стены универмага в телогрейке, в перчатках без пальцев продавала пирожки возлюбленная нашего комбата. Рядом на ящике сидела озябшая, замотанная в какие-то платки девочка. Я долго стоял не в силах оторвать взгляд. Что произошло с ней, нашей красавицей, фронтовой королевой? Почему жизнь так изменила ее? Шли годы, а воспоминание о той встрече не давало покоя».

Здесь останавливают внимание два момента: сама судьба женщины («фронтовая королева» торгует на бойком месте пирожками) и переживание рассказчика (шок от увиденной сцены и вопросы, вопросы, оставшиеся на всю жизнь). Не располагай мы собственным признанием автора, фильм все равно заставил бы нас ощутить эту лирическую взволнованность. Она окрашивает все киноповествование, вносит в него откровенно личностную ноту, становится ведущей интонацией автора, который, опираясь на превосходные актерские силы, делает с в о й фильм. П. Тодоровский написал сценарий, поставил картину и вместе с композитором И. Кантюковым сочинил к ней музыку. Его голос различим в каждом кадре.

Почему же вспомнился в связи с «Военно-полевым романом» сценарий Г. Шпаликова? Ведь и примененный в нем «ход», и сама его тема не раз встречались на экране, скажем, в том же «Белорусском вокзале», всегда воспринимавшемся как военный фильм, во многих других картинах, объединенных единой темой — Памяти. Но именно творчество Шпаликова так отчетливо и так исповедально выразило состояние человека, ощущающего себя «родом из войны». Тодоровский в своей картине принимает эстафету этого мироощущения и этой поэтической традиции. В фильме есть прямой знак: песня.

«Рио-Рита, Рио-Рита, вертится фокстрот, на площадке танцевальной сорок первый год». Лейтмотивом картины выбрано не то, что пелось в войну, и не то, что пелось после (эти песни, впрочем, тоже вошли в фильм как музыкальные знаки времени). Лейтмотивом выбрана песня на стихи Г. Шпаликова, написанная в память о войне. И этим снова подчеркнута авторская установка: перед нами не прямая реконструкция событий, но давняя история, увиденная из сегодняшнего дня, поданная как элегическое воспоминание. Шпаликовские строки сообщают картине пронзительную грусть, точнее — проявляют, обостряют грусть, растворенную в фильме. Эта грусть светла: в ней разом и слезы, и улыбка. Не в щемяще ли ностальгическом лиризме и заключен главный секрет того властного очарования, каким пленяет фильм? Фильм, как бы изначально скромный по своим задачам, рассказывающий камерную историю, словно и не претендующий на многое...

●

Раскручивается вспять лента памяти, и экран щедро одаряет штрихами, подробностями, деталями одной из послевоенных зим — уже такой далекой.

Московские улицы в высоких сугробах, с иным, нетеперешним шумом — разноголосьем автомобильных гудков, выкриками лоточниц. Радио сообщает, что закончено строительство новой станции метро — «Таганской», — значит, скоро вступит в строй кольцевая линия...

Какой же это год — 49-й, 50-й? Можно, пожалуй, вычислить, когда именно случилась наша история. Но надо ли — скорей всего не все приметы времени, раскиданные по фильму, сойдутся. Это и неважно. Важно другое: точен, одухотворен э м о ц и о н а л ь н ы й о б р а з в р е м е н и.

Реалии, как бы подернутые дымкой пробежавших лет, стараниями оператора В. Блинова

и художника В. Коновалова освобождены от натурализма, преображены в изящное «ретро». Поэтика фильма при этом не чурается неприглядного, но художественно переосмысливает его. Ей нужны и угрюмый натюрморт давно немытого, бог весть чем заставленного кухонного окна, и мрачная пронзительность той неопределенно синей краски, какая покрывает перила и стены лестницы теперь уже давно, конечно, снесенного домишки, и убогая обстановка тесной комнатушки, где вынуждена ютиться молодая мать с маленькой дочуркой...

Итак, идет четвертая или пятая послевоенная зима. Еще донашиваются шинели и кители, но уже на смену им приходят шевиотовые костюмы, женщины уже надевают кокетливые фетровые шляпки к своим перелицованным, порой еще довоенным пальто, старенькое платьице оживляется кружевным воротничком, а в фойе театров мелькают чернобурки... По клубам еще продолжают крутить трофейные ленты, а в застольях уже поют непременное: «Ой, цветет калина» из популярнейшего отечественного фильма... Еще нестерпимо хочется есть при виде кастрюли с супом — к сытости не привыкли, слишком помнится голод... Еще не суетятся, как нынче, когда ребенок хнычет, что ему «холодно в ноги», — просто велят потерпеть...

Жизнь еще студена, хотя заметно начинает оттаивать. И люди охвачены желанием счастья, переполнены надеждами, планами, жадны до радостей. В этой жизни и происходит новая встреча Нетужилина с Любой Антиповой, той, на которую он лишь издали робко заглядывался на фронте, — совсем в другой обстановке, в другие времена. А между — пролегла полоса, так многое изменившая в их судьбах, во всеобщей народной судьбе: война — и мир.

Предыстория взаимоотношений Нетужилина и Любы небогата событиями. Тогда, на фронте, юная красавица, старшина санитарно-дегазационной роты, любимая комбата — майора Миронова (А. Мартынов), героя, чью грудь украшали три ордена и немалое число медалей, просто не замечала нескладного, застенчивого рядового, вздыхавшего по ней. И когда однажды, в канун наступления, думая о расставании, быть может, навсегда, Нетужилин решил представиться ей и преподнес букет полевых цветов, королева не дала себе труда ни разглядеть, ни запомнить его. Глянула мимоходом на робеющего юношу, зябко поежилась, а цветы через минуту уже пылились на земле.

Кажется, и вспомнить-то нечего, вот только Любин смех... Нет, не забыл Нетужилин, как умела смеяться Люба, это-то и помогло ему узнать в развязной лоточнице, пританцовывающей на морозе с папироской в опухших пальцах и хрипловато зазывающей покупателей, девушку своей мечты. Смятение снова охватит его душу. Он попытается рассказать о странной встрече жене, которую, видно, любит, с которой привык быть откровенным. Жена пропустит это мимо ушей. И теперь Нетужилин уже тайно от нее будет день за днем приходить на угол к «Мосторгу», где расположилась Любина торговая точка, а Люба станет его гнать — сперва подозревая в посягательстве на денежную выручку, потом сочтя безобидным влюбившимся чудаком, — от злой бравады: «Нам порядочного и не надо».

Но Нетужилин не исчезнет. Он может сколько угодно уговаривать себя, что ходит исключительно ради Любы, ради того, чтобы помочь ей выбраться из засасывающей трясины. На самом деле он уже не властен над своим сердцем и чувствует, как безнадежно запутывается между спокойным, упорядоченным, уважительным чувством к жене, разумно и твердо ведущей их семейный корабль, и тем наваждением, каким явилась для него вновь нахлынувшая любовь. И хотя Нетужилин пытается стать руководителем Любиной жизни, герои по отношению друг к другу занимают, в сущности, прежнюю позицию: она, опустошенная, опустившаяся, держащаяся за свою корзину с пирожками как за последний якорь, всё королева, а он, выбравший в жизни верный путь, следующий правильным курсом, всё паж, преданную службу которого можно принимать, не беря в расчет его самого.

Герой Николая Бурляева мил, трогателен, безусловно порядочный человек, но не из сильных натур; в его переживаниях нет подлинной значительности. Той, какой отмечены два цент-

«Военно-полевой роман». Люба — Н. Андрейченко

ральных женских образа фильма с их открытым, программным противостоянием, столь выразительно переданным Натальей Андрейченко и Инной Чуриковой.

В сущности, то, что развертывается на экране, можно было бы назвать вариацией банального (или классического?) любовного треугольника: сумасбродная, грешная, но неотразимо обольстительная «инфернальная женщина» бурей врывается в жизнь мужчины, больно раня его добродетельную, преданную жену. Однако такое определение достаточно лишь для внешней канвы происходящего и явно не годится для уяснения его сути. Потому что любовный

Нетужилин — Н. Бурляев

Вера — И. Чурикова

треугольник, выстроенный автором, не является фигурой замкнутой. Напротив, он открыт ветрам времени, и на историю сугубо частной жизни (романтическая страсть мужчины, соперничество двух женщин) падает отсвет событий совсем другого масштаба.

●

Это слово уже было сказано: война. Война сделала наших героев такими, какие они есть, многое предопределила в их судьбах.

«Это война», — говорит Нетужилин, пытаясь объяснить и оправдать вульгарную развязность Любы. «Чуть что — война», — насмешливо парирует она, подчеркивая, что в оправданиях не

нуждается, что они ей унизительны. Хотя сама чуть ли не по всякому поводу мыслями возвращается вспять: «На войне у меня было все». Теперь вот нет ничего, только дочка Катя, ребенок, тоже оставленный ей войной. И наслушавшись, видно, разговоров матери, девочка допытывается: «А где я в войну была?» Что ж, вопрос вопросов тех лет...

Люба не прощает людям их удачи, их счастья, того даже, что обошла их смерть. «У меня муж такой же, как ты, — молодой и красивый, только ты живой, а его убило», — вот жестокая, противоестественная Любина логика.

Беда Любы не только в том, что комбата ее убило. На войну пришелся ее звездный час, там остались лучшие ее денечки, и она считает себя человеком отжившим. Оттого способна лишь «завивать горе веревочкой», да с бесшабашной, а то и злой удалью вымещать на ком ни попадя свою обиду. Она не может, а похоже, и не хочет найти себя в мирной жизни. Живет вопреки закону времени. Вот в чем главная ее драма.

Кажется, расшифровать эту драму очень просто: еще одна судьба, изломанная войной. Девушка на фронте, полюбила, потеряла возлюбленного, родила ребенка, оставшись вдовой, прежде чем сделаться женой. Сама по себе история не содержит ничего необычайного. Но рассказать ее можно по-разному — и в романтическом ключе, и в трезво бытовом. Тодоровский отважно смешивает две эти краски: в стихию романтики вторгаются прозаизмы, поэтичность соседствует с обыденностью. Вот мимо колонны солдат проносится на коне смеющаяся красавица с летящими по ветру волосами — не женщина, а видение, греза. Но вслед ей несутся не одни лишь восхищенные восклицания, а и совсем другие словечки. И потом, в солдатской бане, «греза» становится предметом пошловатых шуточек, достается тут и комбату, которого величают «донжуанистым мужиком». И по тому, как в дальнейшем излагает Люба свою биографию, ясно, что ей самой ее «военко-полевой роман» видится отнюдь не в романтическом ореоле: «Вот. Демобилизоваться пришлось. Родила». Очень немногословно, да и произносится это с горечью, с вызовом. Нетрудно представить себе, каково было сменить положение фронтовички на статус матери-одиночки. И Люба потеряла уважение к себе.

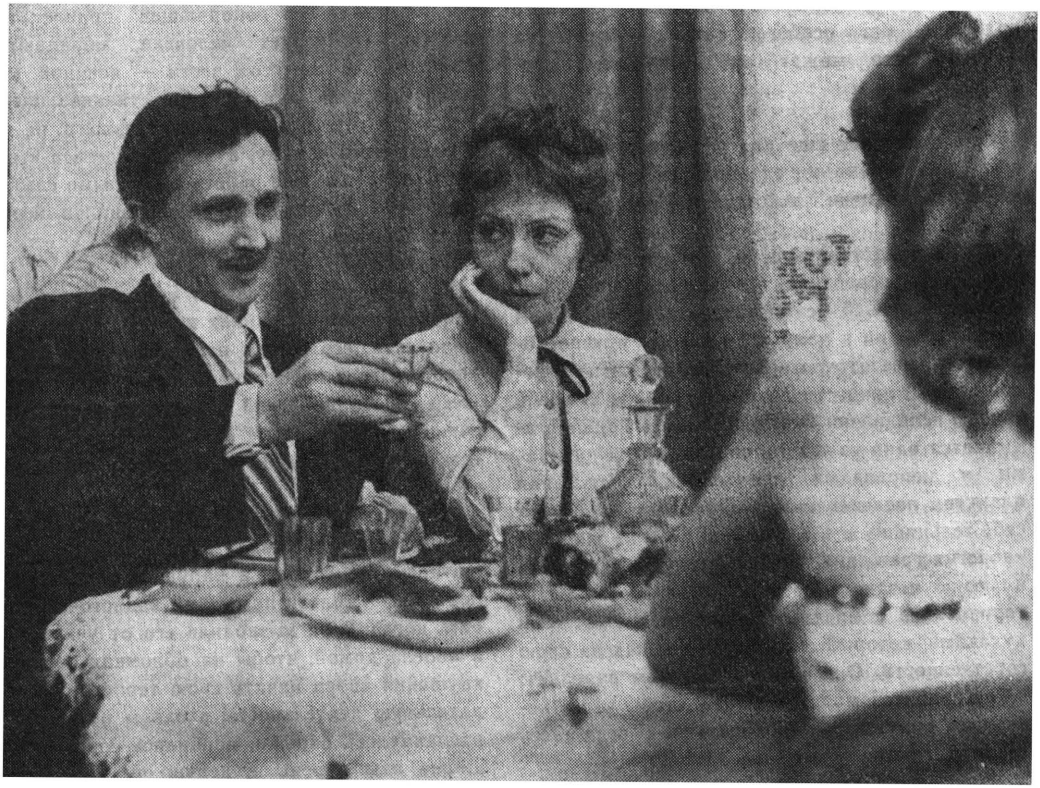
Образ неоднозначен, противоречив уже по самому содержанию. И дополнительную сложность сообщает ему избранная автором манера повествования, при которой драматизм нигде не педалируется, уводится вглубь.

Н. Андрейченко азартно играет сцены, где ее героиня предстает разбитной и шумной уличной торговкой. Может быть, даже слишком азартно — «торговка» выходит несколько картинной, образ чуть сдвинут в чистую комедийность. Зато сколько настоящего темперамента обнаруживает актриса там, где вступает в свои права трагикомическая стихия фильма, где юмор соседствует с болью, а за веселой бравадой чувствуется живой, напряженно пульсирующий нерв надломленной души. Здесь дарование хорошо знакомой актрисы открывается нам новыми сторонами. И как выразительна серия прекрасных лирических портретов героини: красавица, несущая в сердце неизбывную печаль, роскошно распустившийся цветок, схваченный рано грянувшим морозом.

Подлинными взлетами картины становятся дуэты Н. Андрейченко и И. Чуриковой, играющих героинь, столь многозначительно названных Любовью и Верой. Два эти имени с их символической приподнятостью как бы дают оттенок небудничного, аллегорического смысла тому, что на экране выглядит конкретно-узнаваемым, житейским, повседневным...

Вера оказалась более крепким орешком, чем могла ожидать Люба, когда с обращенными к Нетужилину словами «Где это ты ее откопал?» пустилась в свою нахальную атаку на соперницу. Тихая деликатность поклонника и старомодная добропорядочность его жены видятся Любе удобным объектом, чтобы безнаказанно покуражиться. И слабохарактерный добряк Нетужилин действительно будет лишь молча страдать, тогда как Вера покажет себя противником не робким.

Мы мало что знаем о прошлом Веры, но по душевной наполненности, обнаруженной актрисой, о многом можем догадаться. Видно, и ее



«Военно-полевой роман». Нетужилин — Н. Бурляев, Вера — И. Чурикова

жизнь не баловала, не гладила по голове. И. Чурикова играет женщину, которая от этого не озлобилась и не раскисла, сохранила интеллигентность, но и поднаторела в житейских схватках, иные из которых выиграла, к другим — готова. Многого стоит уже крохотный эпизодик в прихожей их «коммуналки», когда Вера мгновенно и, судя по всему, привычно ликвидирует наметившуюся было стычку Нетужилина с хамом-соседом. Не теряя достоинства, она умеет постоять и за себя и за мужа, своего Сашу, любовь к которому составила главный смысл ее существования.

Теперь под угрозой уже сам ее семейный очаг, надо опять изыскивать душевные резервы для новой битвы. И она их изыщет — сбросит обличье строгой учительницы, «синего чулка», попридержит свои (отдающие наивностью и скукой) поучения и замечания, ухитрится даже похорошеть — она еще пленит, очарует «разлучницу», разбудит в ней живой, человеческий интерес к себе.

Надо отдать должное И. Чуриковой: ее мастерство вновь поражает виртуозностью. Как смелы перепады настроения, эмоционального состояния, какое чувство стиля, какое владение приемами трагикомической выразительности (впрочем, в этой стихии она и прежде чувствовала себя на редкость уверенно)!

Образ Веры очень важен в концепции фильма: это она, Вера, разбудит в Любе дар сочувствия и тем откроет ей дорогу к людям. Она

совершит то, что бессилен был сделать Нетужилин, мимо которого без всякого душевного волнения, без особого даже любопытства к тому, что может он переживать, прошла Люба.

●

Есть в картине еще два персонажа, чье значение и в понимании главной героини, и в осмыслении времени действия чрезвычайно существенно.

Чтобы представить себе, до какого уровня опустилась «фронтовая королева», гордячка, кичащаяся своей самостоятельностью, своим нежеланием ни к чему и ни к кому приспосабливаться, достаточно вспомнить ее житье у некой темной личности по имени Гриша. В очень точном исполнении В. Шиловского в Грише угадывается один из тех типов, что, всеми правдами и неправдами промышляя, составляли планктон послевоенных толкучек или рвали на себе тельняшку в электричках, беря на жалость «дорогих граждан». Люба пытается сохранять иллюзию независимости от этого своего квартирохозяина с мрачным взглядом и тяжелыми кулаками, который смотрит на нее как на свою собственность. Она даже с вызовом заявляет: «Мне нравится моя жизнь», — чтобы через несколько минут горько признаться: «Когда здесь живешь, многое перестаешь замечать».

Гриша — порождение тогдашнего сложного времени, его уродливая накипь. Но в ностальгической поэтике фильма его фигура не выглядит страшной, он смешон и жалок. Он даже вызывает определенное сочувствие, когда после Любиного исчезновения зазывает к себе Нетужилина распить чекушку — сообща залить боль утраты. Люба ушла насовсем, исчезла из жизни обоих. Она выходит замуж за того самого зампреда райисполкома, в кабинете которого, требуя жилье, шумно бушевала и пыталась разыграть спектакль в стиле «оперы нищих».

Этот зампред исполкома Новиков, в прошлом фронтовик, еще не снявший военную форму, немногословный, подтянутый, четкий, и посейчас еще ведет каждодневное сражение с людскими бедами, обильным потоком вливающимися в его кабинет. Актер В. Проскурин в небольшой роли успевает многое сказать о своем герое, наделяет его покоряющей привлекательностью. Он играет человека, обладающего безусловным кодексом чести — военной, мужской. Человека, каждодневно сталкивающегося с чьим-то горем, но не зачерствевшего, не притерпевшегося к нему, а умудряющегося выполнять свою тяжелую работу с веселыми глазами. Это образ, вобравший в себя социальный оптимизм времени...

●

Когда художник создает произведение, основанное на воспоминаниях и впечатлениях своей молодости, его всегда подстерегает опасность впасть в грех неумеренной идеализации минувшего. П. Тодоровский в таком грехе не повинен. И если в фильме есть грусть о былом, то есть и четкое ощущение вечного обновления жизни.

В ночь, когда Люба справляла свадьбу, а Нетужилин переживал свой любовный крах, шатаясь по городу и нарушая общественный порядок — колотя по гулким водосточным трубам, когда Вера вызволила его от участкового и повела домой, чтобы на обломках семейного крушения снова начать свою терпеливую созидательную деятельность, в одном из переулков распахнулось окошко, появились совсем незнакомые нам парень с девушкой, и прозвучал счастливый женский смех.

Молодость повторяется, любовь неистребима, и счастье живет на свете, прорастая то тут, то там, давая о себе знать ликующим криком: «Хорошо! Ой, как хорошо!»

Любовь и вера, а с ними и надежда, о которых поет в известном романсе Булат Окуджава, станут, говоря его словами, снова и снова открывать людям свой бессрочный кредит. И это тоже будет в жизни, сколько бы лет ни прошло.

Творчество Витаутаса Жалакявичуса уже с первых шагов режиссера вызывало к себе живой интерес критики и зрителей. И картины, поставленные им на Литовской киностудии, и работы, созданные на «Мосфильме», привлекали интенсивностью социального мышления, определенностью художественной позиции, своеобразием почерка. В фильме «Извините, пожалуйста», снятом недавно на Литовской киностудии, режиссер обращается к новой для себя проблематике и неожиданно обнаруживает тяготение к иной, до сих пор мало свойственной ему лирической стихии. Эта «проба» мастера вызвала неоднозначные суждения и заслуживает обстоятельного рассмотрения. Поэтому мы публикуем два взгляда критиков на фильм «Извините, пожалуйста».

Л. Карахан

Вместо исповеди

На первый взгляд, в новом фильме В. Жалакявичуса «Извините, пожалуйста» есть стройность, целостность. С самого начала картины и до конца пребываешь во власти ее особой кинематографической стилистики. В основе этой стилистики, судя по всему, лежит определенное пространственно-временно́е смещение, допущенное автором по отношению к реальности.

Эстетическое впечатление от использованного автором приема в самом общем виде можно сравнить с впечатлением от съемки «рапидом». И не то чтобы Жалакявичус злоупотреблял этим методом съемки. Совсем нет. В картине он встречается, кажется, лишь однажды. Речь идет об иллюзии «рапида», которая создается на экране не техническими, а чисто художественными средствами.

Тут необходимо оговорить, что «рапид» вне зависимости от конкретных целей его использования в фильме обладает самостоятельным значением.

В «рапиде» мы всегда особенно остро переживаем не действие как таковое, а в р е м я действия, замедленно текущее на экране. К тому же замедленность времени лишает кадр обычной его разомкнутости, связи с предполагаемой закадровой реальностью. Условное время делает условным и пространство — оно концентрируется и замыкается на самое себя. Благодаря этим особенностям «рапида» он самопроизвольно рождает ощущение духовной наполненности происходящего, неуловимого внутреннего смысла.

Каковы режиссерские методы, с помощью которых иллюзия «рапида» достигается?

Кинематографическое чутье Жалакявичуса подсказало ему абсолютно точный ход. Он не пошел по пути ослабления общей сюжетной напряженности. В фильме есть и остросюжетные элементы. Отправив сына в спортивный интернат, скучает Роза (Е. Соловей) — жена директора совхоза Ачаса по кличке Президент (Р. Адомайтис). Она пытается расшевелить очерствевшее сердце своего преуспевающего мужа с помощью ложного адюльтера. Есть в картине и чрезвычайное драматическое событие — исчезновение старика инженера (Отца), которого играет В. Бледис.

Отсутствие событийности никак не способствовало бы созданию иллюзии замедленности. Ведь «рапид» — это не медленное, а именно з а м е д л е н н о е действие (пусть по природе своей даже самое быстрое), что достигается за счет растягивания элементарных составляющих этого действия во времени, за счет его деконцентрации.

Автор как бы тянет время, объективно необходимое тому или иному драматическому куску, щедро вводя в кадр мелкие подробности, случайности, детали и околичности, даже чисто

«ИЗВИНИТЕ, ПОЖАЛУЙСТА»
Сценарий и постановка В. Жалакявичуса. Оператор Д. Печюра. Художник В. Калинаускас. Композитор В. Кярнагис. Звукооператор Ю. Ширвинскас. Литовская киностудия, 1982.

словесную игру. (Впрочем, у словесной игры есть в фильме и другая функция — она призвана обозначать мотив искусственности жизни, жизни-игры, особенно когда речь заходит о столичном барде Пранасе (А. Кайдановский), вернувшемся к своим родителям. Он играет словами еще как бы и по призванию сочинителя, поэта: «Тебя видеть, наконец-то, рад! Видеть тебя рад, наконец-то».)

Даже в тех случаях, когда в ходе сюжета возникает драматический пик, Жалакявичус незаметно, но неизменно снимает сверхнапряжение размеренностью ритма повествования, особой, тягучей кинематографической пластикой.

Время акцентируется и формами монтажа. В картине можно, к примеру, выделить элементы монтажного параллелизма, цель которого здесь — не традиционное смысловое сопоставление сцен, а дробление действия. Автор как бы не дает нам сосредоточиться на происходящем в одной сцене, разбивая ее драматическое движение то отвлеченными планами-вставками (мы видим идущих женщин с велосипедами, мужчину, ведущего лошадь, и т. п.), то эпизодом, параллельным во времени. Таким образом фильм оставляет впечатление не единства действия, а единства в р е м е н и действия.

«Извините, пожалуйста». Отец — В. Бледис, Пранас — А. Кайдановский

Так же исподволь вводится «смещение», «рапидность» и в пространство фильма. Тут можно вновь сказать о монтажных приемах, которые работают не только на время, но по-своему и на пространство, делая его в фильме предельно дробным, состоящим из обособленных элементов. Дом, в котором живут старики родители Пранаса, дом директора совхоза Ачаса, амбулатория, в которой работает доктор Йонас (К. Сморигинас), комната-«келья», в которой живет служащая совхозной конторы Инга (Н. Ожелите), — все это самодовлеющие, не стыкующиеся одна с другой сферы, ибо соединение этих сфер в монтаже лишено прямой драматической последовательности.

Разобщенность индивидуальных пространственных миров акцентируется и тем, что их, так сказать, полномочные представители — главные герои повествования — существуют в какой-то изначальной образной обособленности друг от друга: каждый сам по себе. Всем без исключения персонажам свойственна особая замкнутость, нерасположенность к диалогу. Не случайно звуко-зрительный монтаж в кадре ведется так, чтобы герои, изображение которых мы видим на экране, как можно больше молчали. Речь очень часто слышна за кадром. Достаточно сказать, что ремарка «за кадром» встречается в монтажных листах картины более чем сто (!) раз.

Пространство в фильме складывается, таким образом, из самоценных частей и, в свою очередь, представляет нечто самоценное, замкнутое, как бы погруженное в вакуум. При этом режиссер не стремится ограничить действие единством места и создать модель мира с тем, чтобы, как это теперь нередко делается в кино, доказать на экспериментальном драматургическом «стенде» определенную, выношенную автором идею. Никаких изначальных условий Жалакявичус в этом смысле для себя не оговаривает. Наоборот, действие легко переносится

из совхозного поселка в небольшой городок, затем на аэродром — по пути следования доктора Йонаса, который отправляется в начале картины встречать своего друга Пранаса. На существование иного, помимо того, что в кадре, жизненного пространства указывают и отдельные реплики героев. Так, в минуту откровенности Йонас сообщает об оставленных им жене и сыне, которые живут где-то в другом месте. Так, Пранас, как мы узнаем из телефонного разговора его матери и Йонаса, идет с какими-то друзьями в какую-то дискотеку. Одним словом, внешне мир фильма остается абсолютно открытым, и мы не чувствуем какого бы то ни было откровенно заявленного автором художественного условия организации пространства.

Вместе с тем отграниченность всего происходящего на экране от жизненного контекста какой-то плотной сферой ощущается довольно остро.

Жалакявичус создает в картине подобие центростремительного движения. Герои стягиваются к невидимому центру. Вот почему многофигурность, густонаселенность характерны для ядра фильма, а периферия оказывается опустевшей, обезлюдевшей. В фильме много героев главных и всего три эпизодических — хозяин комнаты, которую снимает Инга, Аусте — девушка с «ленивым» сердцем, гость из Вильнюса Донатас. Но и эти эпизодические персонажи почти лишены самостоятельной функции в сюжете. Все же прочие появляющиеся на экране люди вообще не индивидуализированы. В фильме происходит как бы убывание жизни «к краю», что и способствует ощущению оторванности пространства фильма от общей жизненной среды.

Весьма характерным для картины представляется в этом смысле образ дороги, который возникает неоднократно. Дороги, которая уходит в глубь кадра и по которой следуют, удаляясь, то человек с лошадью, то телега с гусями, то грузовик, то больной пневмонией отчим Пранаса (Пранас называет его отцом), тихо отправляющийся в непогоду на поиски «незаменимой свободы». План с дорогой длится при этом ровно столько, сколько необходимо для того, чтобы человек или предмет только начали удаляться.

Весь смысл именно в оборванности плана. Дорога не предполагает конца цели — дорога в никуда.

Жалакявичус добился весьма любопытного результата. Он не прибегает ни к каким притчеобразным построениям и нарочитым образным обобщениям, которые сами по себе уже не способны расшевелить зрителя и вызывают лишь чувство противодействия авторскому нажиму («Жажду беллетризма!» — отчаянно воскликнул как-то Л. Аннинский). Жалакявичус этот беллетризм нам вроде бы и предлагает. В фильме можно обозначить ряд многообещающих беллетристических элементов, которые, собственно, и составляют сюжет. Приезд знаменитого сына в отчий дом, интрига в духе драматургии Олби, подстроенная Розой, добродетельный доктор Йонас в качестве лжелюбовника Розы, мордобой, который учиняет Ачас своему мнимому сопернику, соперничество Пранаса и Йонаса из-за Инги; сама Инга — в прошлом она, водитель троллейбуса, сбила насмерть человека и отбыла срок в тюрьме; загадочный Отец, одержимый маниакальными идеями.

Но беллетризм делает еще более незаметным особый «фильтр», через который режиссер заставил воспринимать все события.

●

Однако, если все-таки отрешиться от магии кино, которой безусловно владеет режиссер, и задаться вопросом: о чем же хочет сказать автор, к чему подталкивает зрителя?

И тут оказывается, что ответить на этот вопрос довольно трудно.

Картина «Извините, пожалуйста» может служить своего рода энциклопедией мотивов, охватываемых одной из наиболее современных проблемных оппозиций: «духовность — бездуховность». Вот какие мотивы перечисляет в одном из интервью сам Жалакявичус: «...сила и прочность человеческих связей, приятельские отношения и настоящая дружба, отчуждение, замкнутость, одиночество, корни человека, верность идеалам, социальная реализация личности, любовь, зависть, семья, компромисс, смерть, правда. Наконец — очень важна в сегодняшней

социологии и философии искусства идея Родного Дома». Но это отнюдь не «наконец». К перечисленному можно добавить и мотив жизни-игры, о котором уже говорилось. Есть в фильме и про душевную деликатность, и про деятельное добро, и про тотальную катастрофу, и про искупление вины, и про старое и новое, и про поколение сорокалетних, и про наступление техники на человека, и про экологию, и про смысл творчества, и даже про хозяйское отношение к земле, и даже про тлетворное влияние Запада и т. д. и т. п.

Мы не указываем на способы образного выражения тех или иных мотивов — они различны. Это может быть образ героя, как, скажем, образ доктора Йонаса, символизирующий деятельное добро, служение людям, подвижничество. А может быть и частность, деталь, как, например, благородный старинный подсвечник, подаренный доктором на день рождения Ачасу, подсвечник, который оказывается чужеродным предметом в доме и не вписывается ни в стандартное благополучие современного интерьера, ни в суетную атмосферу, царящую на торжестве.

Но вне зависимости от того, какое место в общей художественной структуре фильма занимает образное, а точнее, образно-символическое обозначение мотива, — это всегда не ответвление от идейного ствола картины, а новое смысловое начало, которое, увы, не выводит к некоему единому взгляду на вещи.

Именно поэтому обилие мотивов, в ином случае, может быть, и незаметное, в этой картине озадачивает.

Что сообщает им общность? Что способно внутренне централизовать их, что, наконец, помогает выявить индивидуальное авторское понимание актуальной проблематики, на рассмотрение которой, конечно же, претендует фильм?

Вопросы эти, к сожалению, могут найти ответ лишь при условии, что в истолковании фильма будет использован момент внеэстетический.

Дело в том, что Жалакявичус, что называется, вернулся на круги своя. После нескольких мосфильмовских постановок прославленный режиссер покинул столицу и вернулся на родину, в Литву. Видимо, это событие было осознано художником и затем преподнесено широкой кинематографической аудитории в качестве акта, как теперь принято красиво говорить, «судьбоносного». В то же время, работая над картиной «Извините, пожалуйста», режиссер указывал, что в фильме для него очень важна социально-философски понимаемая идея Родного Дома, и весьма откровенно давал простор биографическим сличениям: «...все опирается на пять-шесть персонажей, биографии которых аутентичны конкретным биографиям некоторых знакомых мне людей».

Естественно, что из всех «конкретных биографий» зритель более или менее способен оперировать лишь одной — биографией самого автора, которая мысленно и проецируется на фильм. Конечно, не может быть каких-либо знаков равенства между реальностью и художественным вымыслом. Однако история знаменитого певца Пранаса, вернувшегося в Родной Дом, сама собой оказывается в центре критического внимания. Картина же представляется своеобразной исповедью человека, осознавшего, где истина, а где ложь.

Жалакявичус вольно или невольно способствует возникновению этой версии и, очевидно, ничего против нее не имеет. Но не всегда взгляд на произведение, косвенно санкционированный самим автором, совпадает с объективной художественной реальностью произведения. «Извините, пожалуйста», по-моему, — случай несовпадения.

Фильм добросовестно перечисляет нравственные пороки, в которых можно каяться всем миром, перечисляет и признанные неоспоримые добродетели. Но для исповеди, открывающей в своем классическом варианте истину и благодать, необходимо сильное, смыслообразующее начало *личностного* осознания вины, пусть она будет хоть вселенской, и *личностного* причащения к истине, пусть она будет хоть абсолютной.

Тут стоит вспомнить слова «извините, пожалуйста», звучащие словно лейтмотив фильма, ибо вкладываются они, как правило, в

уста героев, призванных выразить на экране дорогое автору нравственное начало. Это Инга, драматически переживающая свою вину, это доктор Йонас, всегда готовый прийти на помощь страждущему, это Мать (Э. Шулгайте), смиренно несущая свой крест — после автомобильной катастрофы она почти не может ходить. И еще — в конце фильма из рассказа Пранаса об отчиме выясняется, что инженер так же произносил некогда сакраментальные слова. Рассказ при этом подобен семейному преданию, даже мифу.

Пранас перед финалом фильма повествует о том, как инженер был некогда одним из организаторов литовского аэроклуба, атлетом, пытался перелететь Финский залив на планере с мотоциклетным двигателем, а однажды посадил «свой моноплан на выгоне, около костела. Услышав шум двигателя, люди высыпали во двор, не дождавшись окончания мессы. Окружили самолетик, кричали: «Ура! Ура!» А он стоял на крыле самолета, раскланивался во все стороны и с улыбкой повторял: «Извините, пожалуйста! Извините, пожалуйста! Не сердитесь, пожалуйста... В следующий раз не испорчу вам молебна...»

Казалось бы, нет сомнений — вот ключ к пониманию картины, вот главный ее мотив, смыкающий все прочие в единую тему: «быть знаменитым некрасиво», подлинные герои всегда скромны и застенчивы, истинная духовность непритязательна. Как откровение эта духовность вдруг объявляется в чудаковатом старике инженере. И все бы хорошо, но велико ли откровение?

Подлинного авторского постижения, пусть не интимного, а чисто профессионального, художнического в «главенствующем» мотиве, как выясняется, не больше, чем в других даже едва намеченных, ибо объединяет все мотивы картины лишь то, что они суть чистейшие символы.

Не случайно художественной энергии мотива «извините, пожалуйста» хватает только на то, чтобы формально оправдать название картины. Но если сомкнуть этот мотив с названием фильма на уровне содержательном, произойдет бурное взаимоотчуждение и название останется не более чем служебной речевой идиомой, которая зависит от контекста и сама по себе не обозначает ничего, а следовательно, может значить все.

Впрочем, это «ничего и все» — как бы запасной вариант картины, которого не было, скажем, в сценарии, написанном самим Жалакявичусом (альманах «Киносценарии», 1982, вып. 2).

Сценарий, называвшийся «Легче воспринимай жизнь», по сути мало отличался от фильма — в нем почти тот же самый ряд мотивов-символов, не смыкающихся в содержательное целое. И точно так же, как название в фильме, и в сценарии оно объективно не обнаруживало идею вещи, а имело некий абстрактный, отстраненно-иронический смысл.

Однако драматургия сценария может удовлетворить даже самого взыскательного традиционалиста. Все сюжетные линии развиваются планомерно, конфликтные узлы развязываются в финале — «все ружья стреляют».

Если старик инженер на протяжении всего сюжета пугает героев взрывом отопительного котла в его доме, то после смерти старика, который предпочел свободу почти толстовского ухода возможности обыденного выздоровления, котел действительно взрывается. И герои, собравшиеся на пикнике, с облегчением взирают на руины, в которые обратился дом Вайткусов. Они как бы освободились от груза прежней жизни, чтобы с тем большей легкостью зажить жизнью новой. Вот почему «мать плакала от счастья», а Пранас пел о том, что «маленькие праздники... продлевают людям жизнь». В общем, прав был Отец, который, уйдя от мира, сидя под проливным дождем в осеннем лесу, открыл, что «главное... это сберечь «я».

Точно так же обстоятельно прочерчиваются и все прочие линии в драматургии. Если певец Пранас начнет ухаживать за Ингой, то дело обязательно дойдет до интимного свидания, во время которого Пранас оценит душевный мир Инги, ее позу смирения, а в конце Мать со значением обнимет Ингу как невесту своего сына. Если доктор Йонас окажется в результате Розиных интриг в конфликте с ее мужем Ачасом, то действие обязательно будет доведено до логического предела, до полного разрыва, но

окончится все радостным примирением: железный Ачас прольет слезу, и друзья, «ребячась», отправятся в его дом, чтобы весело провести остаток вечера вместе с Розой. Если доктор Йонас добродетелен, то он обязательно встретится с парикмахером, а в аэропорту с уборщицей, которые окажутся его бывшими пациентами и выразят ему свою признательность и любовь. К тому же выяснится, что доктор Йонас оставил теплое место где-то «в центре» ради благородного, литературной классикой освященного поприща «земского» врача.

Ни один мотив в сценарии не вводится без соответствующей детальной драматургической разработки.

В контексте таких скрупулезных драматургических построений отсутствие смысловой концентрации особенно заметно. Очевидно, это было осознано режиссером. В фильм, если сравнивать его со сценарием, постановщик внес значительные коррективы.

Никакой дидактики, никакой подсказки, автор словно устраняется, предоставляя зрителя самому себе. Всякий более или менее существенный мотив скорее склонен к разрушению тенденции внутри себя, чем к проявлению общей идейной тенденции фильма. Например, перебравший на дне рождения у Ачаса товарищ Донатас, столкнувшись в дверях туалета с дамой, говорит: «Извините, пожалуйста», — с тем же правом, что и положительные герои картины. И это не единственный пример, не случайность.

Фактически ни одна из образных линий не получает в картине последовательного драматического развития и завершения. В результате чего естественная изначальная загадочность, всегда свойственная героям в драме: что стоит за каждым из них? — так и не развеивается.

Не восходят к драматическому пику и, соответственно, никак не разрешаются конфликтные сопряжения между персонажами. Даны эти сопряжения словно в одно касание. Их драматургическое развитие всякий раз неожиданно останавливается на какой-то мертвой точке, и в итоге возникающий на экране причудливый орнамент драматических намеков не превращается в драму.

Смешно, естественно, в наш век в принципе возражать против драматургии, перешагивающей через Аристотелевы каноны. Но и по сей день правомерен вопрос: ради чего перешагнули?.. Исходя из художественной данности картины «Извините, пожалуйста» ответить на него довольно трудно. И хотя в критике прозвучали слова о том, что Жалакявичус наследует традициям чеховской драматургии, ответ не стал более очевидным. Избегая тенденциозности и однозначности, режиссер лишь проиллюстрировал небезызвестный тезис: жизнь — сложная штука, на том и остановился. Фильм не выходит к драматически завершенному и определенному авторскому суждению об этой сложной жизни.

Что для драматургии фильма действительно характерно — это новомодная коллажность. Она пронизывает всю картину и эстетизируется режиссером. Обыгрывается и в «рапидных» структурах, и в декоративных заставках, стилизованных под обложки пластинок-гигантов. Обыгрывается и в песнях на стихи М. Мартинайтиса и С. Геды, исполненных В. Кярнагисом, которые оказались в фильме, к сожалению, лишь «оформительским», «декорационным» элементом.

Смелый отказ от драматургических канонов, не подкрепленный ясной содержательной задачей, пришлось компенсировать. Ведь обосновать мотивы-символы в экранной реальности как-то надо. И режиссер вынужден вновь обращаться к «канону». Он искусственно «форсирует» символику, подчас доводя ее в фильме чуть ли не до пародии. Если в сценарии Инга говорила, что «хочет ровно столько, сколько может иметь», то в фильме она уже «довольствуется тем, чего не имеет».

Однако «форсированная» символика не приносит желаемого результата.

Добродетель не открывается в своем духовном существе, а доводится до приторности. Инга называет свою собаку Мой Единственный. Йонас извиняется перед Пранасом за то, что слишком мало цветов в букете, который он купил для Пранаса, чтобы он, Пранас, подарил букет своей матери в момент долгожданной встречи.

«Извините, пожалуйста». Мать — Э. Шулгайте

Форсированная символика не способна заменить в фильме драматургию характеров и в том случае, когда надо показать прозрение заблудших героев. Символам не под силу передать движение образа, его живую диалектику. В результате как бы выпадает среднее звено — процесс прозрения героев, их проникновения в смысл духовного жизненного начала.

Герои преображаются в результате лишь авторской волей продиктованного скачка. Пранас, только что бесцеремонно переустраивавший дом родителей на свой лад и весьма хладнокровно пивший кофе, когда пропал Отец, вдруг с неожиданной сентиментальностью начинает повествовать о давно минувших временах, о романтических эпизодах из жизни отчима. Ачас, неоднократно проявивший себя как человек весьма черствый, грубый, резкий, озабоченный главным образом самим собой, и именно с этими нравственными характеристиками связана его жизненная активность, становится вдруг чуть ли не благородным романтическим героем картины. В решительный момент он берет в руки винтовку и стреляет в бешеную собаку, напавшую на Аусте и угрожавшую Единственному.

Кстати, о бешеной собаке. Дело в том, что разрушение драматургической логики потребовало компенсации извне — драматических инъекций, способных поддерживать напряжение. В качестве таковых используются в фильме постоянные напоминания о близящейся катастрофе. И годится тут все — от взрыва отопительного котла, которого так боится старик инженер, и его апокалиптических настроений: «Как бурлит планета перед катастрофой» до «необъяснимого, беспричинного страха» Розы и анекдота об обезьяне с водородной бомбой, рассказанного Пранасом. Нас постоянно запугивают, а с появлением бешеной собаки — этой вестницы апокалипсиса — должно, видимо, сделаться еще страшнее.

Но как бы страшно ни стало, общий интенсивно нагнетаемый драматизм, подобно всем прочим драматическим линиям в фильме, не получает разрешения, содержательного выхода: котел не взрывается, катастрофа не наступает.

Как же при этом осуществляется финал картины, который вроде бы сводит все концы с концами?

На уровне общего драматического решения опять же опускается духовное постижение, к которому вроде бы стремится фильм, и финал на лоне природы не вытекает из основного действия, а пристраивается к нему по принципу контрастного пятна: все было сложно, запутанно, неразрешимо и страшно, а стало легко, просто и весело. Без всяких объяснений и мотивировок. Инга выходит замуж не за Пранаса, а за доктора и даже оказывается уже беременна от него. Ачас и Роза берут сына из спортивного интерната. Мать философски говорит: «Инга ждет ребенка. И опять все начинается сначала». А Пранас поет о том, что «белые лилии растут выше дома».

Разрушая последовательность драматургического развития на всех уровнях, режиссер изымает в этом развитии момент выхода к знанию, момент истины. Но отказ от самораскрытия духовной сущности в процессе драматического развития точно так же, как и «рапидная» эстетика, не могут дать нам сами по себе реального духовного знания.

●

Желание «дойти до самой сути... в поисках пути, в сердечной смуте» сегодня осеняет многих. В этом смысле картина «Извините, пожалуйста» явление характерное и знаменательное для нашего кинематографа. Мы знаем фильмы, в которых по законам подлинно духовного постижения жизненная конкретность выводит к высшему знанию, к «самой сути», фильмы, которые предполагают возвышение над собственным опытом, отрыв от конкретики своего «я» и последующее возвращение к себе уже на уровне духовного знания. Мы знаем и картины, практикующие «безотрывное» постижение, в которых вместо всеобщности Сути предлагается частное знание о жизни. Но, как известно, «безотрывного» постижения не бывает, точно так же, как не бывает исповеди без самоотречения. Знаем мы и фильмы, в которых «поиски пути» оборачиваются чисто стилевыми поисками.

...Опыт Жалакявичуса в картине «Извините, пожалуйста» не только еще раз подтверждает насущную потребность в духовной проблематике, но и то, что ее освоение связано с немалыми трудностями.

Мирон Черненко

Возвращение домой

Сначала — о сюжете. Нет, не о сюжете даже, но о костяке его, о той арматуре, на которой держится это прихотливое повествование, захлебывающееся от обилия мыслей, чувств, слов, невысказанных желаний.

Персонажей нам представят сразу, одного за другим, на единственной «сценической площадке» сюжета — в крохотном литовском городке, умытом дождями, укутанном туманами, упавшими и на аккуратные улочки, на чисто прибранные мызы, проселочные дороги, отчеркнутые двумя рядами голых деревьев, на провинциальный аэропорт, куда торопится один из героев — деревенский, а хотелось бы сказать, земский доктор Йонас. Но о докторе после, сначала о его пациентах, которых он навещает перед началом действия. Это старики (родители главного героя, который еще не появился в кадре и которого ждут сегодня после долгого отсутствия); директор местного совхоза Ачас по прозвищу Президент, жена его, Роза, — ей уготована важная роль в разладившейся системе отношений между героями. Наконец, Инга — странная девушка, нечаянно спародировавшая свою будущую беременность, спрятав под куртку щенка, такого же бездомного и растерянного, как и она сама, недавно вышедшая из тюрьмы, где отбыла срок за невольное преступление.

Впрочем, Йонас встретит Ингу уже по дороге в аэропорт безымянного городка, в котором, если очень хочется, можно узнать Паланту, тем более что громкоговоритель как раз и объявит прибытие рейса Каунас — Паланга. Сейчас из самолета выйдет прямо на травумураву аэропорта, прямо из «большого света» уставший от славы и популярности певец и композитор Пранас, столичная знаменитость, даже здесь, в родном захолустье, привычно раздающий автографы. Он вернулся сюда, чтобы обрести в отчем доме внутренний лад и покой, чтобы припасть к истокам, к родной

земле, к старой матери, старому отчиму и старым друзьям.

Забегая далеко вперед, в самый финал картины, скажу, что Пранас найдет этот покой, этот лад, эту уверенность в себе. И поймет, что не напрасно прожил свои столичные годы и снова готов вернуться туда, где его ждет искусство, пронзительный свет прожекторов, успех.

Но разговор о судьбе главного героя остается за рамками фильма и может увести нас слишком далеко в сторону от событий, что разворачиваются на экране неторопливо, временами даже тягуче, и не таят, кажется, ничего драматического, ничего, кроме того, что происходит на поверхности.

Итак, Пранас приезжает домой, бродит по окрестностям, встречается с друзьями, разговаривает, а лучше сказать, молчит с родителями, слушает музыку, репетирует, приводит в порядок родительский дом, выбрасывает старую рухлядь, привозит новую мебель, чистит рыбу, красит стены, пьет водку, затевает роман с Ингой... Каждое из этих действий, существенных и несущественных, одинаково важно — как часть некоего жизненно необходимого ритуала. В том, как проявляется в этих действиях Пранас (А. Кайдановский), мы увидим лишь тень, лишь отблеск каких-то внутренних сомнений, конфликтов, потерь, следы катастроф. Может показаться даже, что ему, Пранасу, вовсе не интересны окружающие, что он лишь по обязанности, из хорошего воспитания бродит по окрестностям в поисках запропастившегося куда-то отчима, встревает в запутанные отношения между Президентом, его женой и Йонасом. Даже роман с Ингой, едва не закончившийся женитьбой, разворачивается лениво и где-то за кадром, словно это обстоятельство почти не заслуживает внимания.

И аборигены отвечают ему взаимностью: присутствие Пранаса в этой истории не оказывает ровно никакого воздействия ни на кого. Говоря иначе, жизнь складывалась бы точно так же, не заверни Пранас на домашний огонек. Йонас женился бы на Инге, Роза и Ачас выяснили бы свои отношения и продолжали жить дальше, без особой любви и без особой боли, родители Пранаса угасали бы с тем же молчаливым достоинством... Единственным ощутимым следствием всей этой исто-

«Извините, пожалуйста». Йонас — К. Сморигинас, Ачас — Р. Адомайтис

рии окажется другое: Пранас снова почувствует себя одним из них, из здешних, и это даст ему новые силы...

Я отдаю себе отчет в том, что в подобном изложении сюжет картины выглядит плоским и одномерным, совсем как прокатная аннотация. Но, говоря откровенно, я добивался именно этого, чтобы представить себе, как реагировал бы на такой фильм участник какой-нибудь гипотетической киновикторины, предложи ему ответить на вопрос, кто именно автор этой ленты, кому принадлежит сценарий и постановка, чей темперамент и художественный нрав напоминает эта приглушенная, томительная и раздумчивая драматургия. И можно биться об заклад, что далеко не каждый узнал бы сразу в пластике и сюжетике «Извините, пожалуйста» жесткую руку и не менее жесткий взгляд Витаутаса Жалакявичуса, его сугубо рационалистический, чурающийся любых случайностей, любого романтического вдохновения (хотя с чьей-то легкой руки стала популярна концепция о Жалакявичусе-романтике) режиссерский почерк, мироощущение, миропорядок. И вот это-то — почему и каким образом снял «нежалакявичусский» фильм Жалакявичус — кажется в новой его картине самым существенным.

Будь перед нами проза — роман ли, повесть ли, даже рассказ, — ключ к дешифровке сюжета обнаружился бы немедленно.

Автобиографический.

Тем более что Витаутас Жалакявичус в ряде интервью декларировал автобиографичность картины, ее едва ли не буквальное сходство с обстоятельствами и ориентирами его человеческой и творческой судьбы.

В самом деле, если для удобства анализа выпрямить сюжет картины и ее образную систему, то, может быть, и впрямь каждому повороту его удалось бы найти аналог в личных биографиях и самого режиссера, и близких его, и друзей, и антагонистов. Скажу больше, Жалакявичус подталкивает критика к этому, провоцирует на готовенькое, лежащее на поверхности решение — чего проще взять и подставить под фигуру известного певца, возвращающегося на гребне славы домой, чтобы припасть к истокам, чтобы передохнуть, осмотреться и оглянуться, режиссера Жалакявичуса, обстоятельства биографии которого, не буквально, разумеется, а в плане более широком, метафорическом, действительно совпадают с тем, что нам расскажут с экрана о певце и композиторе Пранасе. И потому было бы действительно заманчиво подбросить автобиографический ключ на ладони, словно отмычку ко всему творчеству режиссера в целом и к последней его картине, о которой идет речь.

Между тем этот ключ в киноведении применять не принято. На то есть много причин. И в частности, недостаточная разработка проблем авторского кинематографа. Не покушаясь на теорию, отметим одно обстоятельство, в нашем случае существенное. Автобиографизм в кино просто иного, не литературного рода, отнюдь не всегда экранного, большей частью за- или внеэкранного. Но обнаруживается он с достаточной легкостью, если взглянуть на произведения кинематографа в более широком контексте.

Мне кажется, что тезис этот наглядно доказывается творчеством Витаутаса Жалакявичуса. Он ничего не забывает, не упускает, превращая «Извините, пожалуйста» в своеобразную антологию мотивов, интонаций, приемов «старого» Жалакявичуса в рамках нового сюжета. Жалакявичуса — автора «Хроники одного дня», картины, оставшейся и сегодня, несмотря на два прошедших десятилетия, естественной точкой отсчета, от которой он сознательно не может и не хочет отказываться.

Не случайно ведь, готовясь к съемкам фильма «Извините, пожалуйста», Жалакявичус так часто вспоминал эту самую значительную по своим глубоким последствиям для его современного творчества картину «Хроника одного дня»: «Все мои фильмы были и остаются продолжением «Хроники одного дня» — самого дорогого и наиболее авторского», — говорил он в интервью для журнала «Швитурис» еще до начала съемок нынешней картины.

(Замечу, что было бы, наверно, небесполезно и небезынтересно взглянуть с этой точки зрения на картины, снятые режиссером на киностудии «Мосфильм», чтобы посмотреть, как

модифицировались в лентах, казалось бы, бесконечно далеких от проблематики «Хроники одного дня», мотивы, ситуации, перипетии, а главное, персонажи этого произведения, исполненного безжалостного этического ригоризма, какой-то «янсенистской» нетерпимости к любому отклонению от нравственного канона, сформулированного каждым из героев раз и навсегда, для всех жизненных случаев, ситуаций и состояний.)

Речь здесь явно идет не о внешних подобиях, не о простых повторениях или модификациях давних сюжетных находок, даже конкретной нравственной проблематики, столь углубившейся и усложнившейся с тех пор. Напротив, подобия эти, теснясь, наползая друг на друга, разворачиваясь одновременно в ту же самую единицу времени, в той же самой точке пространства, складываются как бы во второе, глубинное действие фильма, его метафизическое течение, в котором каждый из героев остается наедине с собой.

При этом любая из таких ситуаций отнюдь не существенна и не функциональна для конкретной картины, однако всегда в строку для биографии режиссера в целом. И потому «Извините, пожалуйста» нельзя рассматривать обособленно, но только в контексте, в движении, в динамике творческого пути.

Вероятно, именно поэтому так трудно пересказывать простую, в сущности, фабулу картины, так не дается, чем дальше, тем больше, этот материал, пружинит и сопротивляется. И это естественно, ибо сам по себе, по фабульной решетке он в принципе не отличается от семейно-психологической драмы, ставшей в последние годы едва ли не фирменным знаком нашего кинематографа, то и дело уже клиширующего собственные находки, открытия и стереотипы. Хотя тот факт, что Жалакявичус обращается к этому жанру, казалось бы, органически чуждому его гражданскому, человеческому темпераменту, его кинематографическому мышлению, свидетельствует, скорее всего, о том, что в жанре этом использованы еще далеко не все возможности.

Но не только об этом свидетельствует неожиданное обращение Жалакявичуса к так называемой морально-этической проблематике. Не исключено, что в новой для себя творческой ситуации мастер просто использует несущие возможности столь популярного жанра, надеясь на то, что он поможет, подчеркнет необходимое самой простотой своей, общедоступностью, не требующей обоснований, мотивировок, объяснений.

Иначе говоря, жанр здесь оказывается таким же опорным элементом, как система мотивов, связывающих фильм нынешний со всем предшествующим творчеством режиссера, — в подтверждение можно привести хотя бы излюбленный, если не сказать фундаментальный, мотив всех, кажется, без исключений фильмов Жалакявичуса — мотив отчего дома, подвергающегося опасности. Мотив этот в чистом виде составляет ядро сюжета самой знаменитой картины Жалакявичуса — «Никто не хотел умирать», однако его без труда можно обнаружить и в первой самостоятельной картине режиссера «Адам хочет быть человеком», не говоря уже о «Кентаврах», где он проявляется неожиданно, но несомненно, ибо президентский дворец, где погибает герой, здесь оказывается не просто символом государственности и демократии, противостоящим насилию и злу, но олицетворением Отчего дома нации (именно так — с большой буквы), его последнего и единственного прибежища.

Точно так же, хотя и в другом контексте, под другим знаком, Жалакявичус выстраивает вымороченный, нежилой, бездушный дом судьи в телевизионной «Аварии» или совсем уж лишенный жизни, гармонии, душевного лада дом Орлова в «Рассказе неизвестного человека». Наверное, этот же мотив можно было бы увидеть и в других картинах Жалакявичуса, хотя и не столь отчетливо, однако всюду — и там, где он очевиднее, и там, где скрыт, этот дом не просто замкнутое пространство, в котором разыгрывается драма его обитателей, но и один из главных персонажей, быть может, самый трагический, самый обреченный в своем молчаливом стоицизме, принимающий на себя все те превратности судьбы, которые могли бы обрушиться на его обитателей, не служи он им защитой.

Замечу в связи с этим, что «Извините, пожалуйста», кажется, единственный фильм режиссера, в котором этот «Родной Дом», как он назвал его сам в одном из недавних интервью, остается в конечном счете невредимым, хотя с самого начала картины и до самого ее финала над ним висит вполне обыденный дамоклов меч будничной катастрофы — взрыва газового котла в подвале. Печальный, но гармоничный, просветленный финал свидетельствует о том, как изменился привычный жалакявичусский мотив, как трансформировался от прямой, тезисной трагедийности в сторону стоической, рациональной, умудренной жизненным опытом повседневности, в которой учатся жить его прежние персонажи, отмеченные печатью трагического единоборства с судьбой.

Быть может, происходит это и потому еще, что «Родной Дом» здесь, кажется, впервые в творчестве Жалакявичуса существует не только как реальный родительский дом, который приходится осваивать после долгой разлуки, но и как дом символический, персонифицированный в образах его хранителей, его добрых духов, усталых и стойких, бесконечно мудрых и бесконечно добрых стариков в поразительном исполнении Эугении Шулгайте и Вациса Бледиса. Не случайно у них нет собственных имен — просто Мать и просто Отец, именно так, с прописной буквы. И это — несмотря на всю их скромность, периферийность в сюжете картины, словно чем существеннее их роль в жизни окружающих, тем застенчивее они и незаметнее. Вспомним, что именно в какой-то фразе отчима, на которую никто не обращает внимания — так привычен этот человек в неприметной своей повседневности, — проскальзывают слова, вынесенные Жалакявичусом в название фильма: «Извините, пожалуйста, в следующий раз я не испорчу вам молебна», в которых фокусируется вся его стоическая жизнь, прожитая в самых негероических формах.

Не менее существен в структуре картины и другой лейтмотив, лейтперсонаж, если можно так выразиться, — фигура, традиционная для жалакявичусской драматургии, кто бы ни оказывался ее реальным автором — сам ли режиссер, Чехов ли, Дюрренматт ли, — персонаж, которого условно можно было бы назвать Добрым Человеком или, точнее, Человеком-для-людей. Персонаж, функционирующий, на первый взгляд, в тени главного героя, но на самом деле стоящий в самом центре событий, оказывающий на эти события определяющее воздействие, а в конечном счете формирующий течение сюжета и его исход. Таким был, к примеру, Президент из «Кентавров», таков — расписанный на несколько человеческих характеров — коллективный герой фильма «Это сладкое слово — свобода!», таким был Вайткус из «Никто не хотел умирать». Да и в других лентах, если всмотреться в них с этой точки зрения, можно отыскать персонаж, определяющий не столько фабульный, сколько нравственный ход повествования. Не будь его, «Никто не хотел умирать» остался бы лишь лихо сработанным вестерном, а «Кентавры» — публицистической прокламацией на темы латиноамериканской жизни. В «Извините, пожалуйста» этот лейтмотив проявляется определеннее и безусловнее, чем где-либо прежде. И в этом, вероятно, одна из причин необычности картины, ибо судьба любимого героя, протагониста автора, лишена какого-либо внешнего драматизма — она вписана в быт, в повседневность. Его человеческая сущность воплощается опять-таки в формах бытового поведения, а постоянное присутствие на экране может показаться лишь функцией, вытекающей из его профессии.

Только на первый взгляд новая картина Жалакявичуса посвящена судьбе вильнюсского певца Пранаса. На самом деле в центре ее — деревенский доктор, словно живьем перенесенный из Чехова: доктор, как говорится, милостью божьей, готовый служить людям не только во исполнение Гиппократовой клятвы, но просто в силу внутренней потребности, душевного императива, которого он и сам себе не объяснит, но который в любой ситуации поворачивает его лицом к человеческой боли, тоске, слабости. Потому-то именно он и связывает человеческие судьбы в этой картине, именно он выносит на себе все немощи и страдания окружающих, как

«Извините, пожалуйста». Инга — Н. Ожелите

бы освобождая людей от сложностей, неуверенности, болезней, принимая их на себя... Потому-то, наконец, именно он оказывается победителем в этом единоборстве судеб, развивающихся как бы в разных нравственных плоскостях, на разных нравственных уровнях. По этому высшему нравственному счету Йонас принимает на себя заслуженное родство с родителями Пранаса, с полным на то основанием откликаясь на обращение «сынок». Не случайно Йонас становится мужем Инги, отцом ее будущего ребенка. И даже в последнем эпизоде картины, пронизанном прозрачным осенним светом (операторская работа Донатаса Печюры, снявшего литовские пейзажи, литовский воздух, литовские туманы с поразительной любовью, нежностью и поэтичностью, требует куда более подробного разговора, чем позволяют размеры статьи), именно Йонас центрует этот «семейный портрет на пленэре», окутанный тихой радостью, тихой грустью и негромкой надеждой на будущее. Костас Сморигинас, впервые снимающийся у Жалакявичуса, ведет свою роль с редким чувством стиля, в закрытой, непроницаемой манере, тоже непривычной для поэтики Жалакявичуса. Кто знает, может быть, именно этот негромкий образ Добра, которое само себе награда, выведет нас к последующим картинам режиссера.

Впрочем, до конца в этом трудно быть уверенным, ибо «добрый человек» — лишь один из лейтмотивов творчества Жалакявичуса, на которых выстраиваются прихотливая драматургия и пластика фильма. Другой, возникающий здесь не только по воле оператора, — ностальгическая по происхождению и по-литовски сдержанная радость погружения в атмосферу родного края.

Впрочем, если вглядеться внимательно, Жалакявичус никогда, в сущности, не покидал литовский кинематограф. И не потому только, что мощная его индивидуальность оказывала влияние на продукцию Литовской студии 70-х годов, в которой нетрудно найти многочисленные отголоски его ранних работ — главным образом «Никто не хотел умирать» и «Хроники одного дня». Я имею в виду его постоянное литературное присутствие в фильмах других режиссеров, прежде всего Альмантаса Грикявичюса. То были отметки творческой биографии режиссера у себя дома, в своей собственной, локальной, национальной проблематике.

И, сдается мне, хотя тезис этот требует куда более подробного рассмотрения и обоснования, что эта — вторая — биография кинематографиста Жалакявичуса развивалась почти столь же активно, как и биография первая, общенаглядная, увенчиваемая премиями на фестивалях и благожелательно воспринимаемая критикой.

Иначе говоря, в этих сценариях Жалакявичус совместно со своим единомышленником и последователем режиссером Грикявичюсом разрабатывает пути психологического литовского кинематографа. Насколько сложной была эта задача, напомнит нам холодный прием простодушной, на мой сегодняшний взгляд, картины «Да будет жизнь!». В ней, думается нынче, в ту пору не хватало как раз не сюжетной или нравственной определенности, но некоей жесткости почерка, то есть того, что свойственно Жалакявичусу, а не Грикявичюсу, пропускавшему психоаналитическую безжалостность сценариста сквозь свою деликатную, пастельную оптику. Картина «Да будет жизнь!» — вторая по счету совместная работа Грикявичюса и Жалакявичуса (сценарий написан им вместе с Кановичюсом). Первая, фильм «Чувства» (режиссура Грикявичюса и Даусы), с нетрадиционной повествовательностью драматургии, была воспринята немногим более дружелюбно. Дело в той противоестественной, раздражающей своей несочетаемостью смеси внимательного, въедливого психологизма, можно сказать даже — психологической документальности состояний, и постоянно присутствующего в подтексте сюжетов, в их внесобытийной сфере, метафизического душевного неуюта, который герои постоянно и безуспешно пытаются преодолеть.

Это постоянное участие Жалакявичуса в литовском кинопроизводстве, присутствие как бы по доверенности, было неполным, половинчатым, частичным, и в какое-то мгновение это состояние не могло не завершиться окончательным выбором (я отдаю себе отчет в механистичности этого деления, но в самых общих чертах оно кажется мне все же справедливым и достоверным). И совершенно естественно, что Жалакявичус совершает этот выбор столь однозначно и определенно, осуществляя полную интеграцию себя-сценариста и себя-режиссера в картине, которая не случайно носит вызывающе несущественное и одновременно глубоко обыденное название — «Извините, пожалуйста», словно заранее испрашивая у зрителя и у себя самого прощения за то, что самослияние это может оказаться в чем-то неполным, неабсолютным. А может быть, останется и непонятым зрителем за пределами Литвы.

Если предположить, что фильм «Извините, пожалуйста» должен взять на себя всю ответственность за все изменения, происшедшие с Жалакявичусом в то десятилетие, которое он простоял за камерой вдалеке от Литовской студии, картина не могла стать гармоничной. Это десятилетие показало, что он в состоянии быть пластически ярким, живописным, броским (картины «латиноамериканского цикла») и виртуозным повествователем, как в чеховской ленте, не без причины предварившей возвращение Жалакявичуса в литовский кинематограф.

Замечу, что «Рассказ неизвестного человека» в исполнении Жалакявичуса — я предпочел бы именно это выражение, не слишком привычное для кино, — позволяет еще с одной точки зрения взглянуть на экранизации Чехова. Но не с точки зрения чеховской прозы — Чехов остается самим собой, независимо от того, что тот или иной режиссер проделывает с его произведениями в процессе перенесения на экран, а с обратной точки зрения: что каждый «такой Чехов» означает в биографии данного режиссера, что он открывает в ней, чему служит в контексте всего творчества и в конкретном случае. Так, в «Степи» Бондарчука сквозь чеховскую прозу с несомненностью просматривается эпическое течение толстовского жизнеописания; так, у Лотяну в фильме «Мой ласковый и нежный зверь» пульсирует и клокочет романтический темперамент; у Жалакявичуса Чехов обдает холодом, ледяной страстью, нечеховским каким-то самообладанием и жесткостью рисунка скорее ибсеновского или стриндберговского происхождения.

Фильм «Извините, пожалуйста» непрост для

восприятия — так старательно зашифрованы в нем отношения между персонажами, так стерты связи, переходы, стыки между сценами, эпизодами, сюжетными линиями, так туманна — и в буквальном, и в переносном смысле слова — безлюдная, лучше сказать, обезлюженная натура картины, так перенасыщена эта лента околичностями, подробностями, деталями. И недаром кто-то из коллег-критиков, сидя рядом на просмотре, сетовал, что не знает «реалий», что без знания и понимания литовской пластики, литовского фольклора, литовской архетипики, всего того, что создает как бы внутренний, подлинный сюжет картины, независимый от сюжета внешнего, вся глубина и драматизм происходящего останутся для зрителя за семью замками. И, на первый взгляд, в этих сетованиях был резон: в самом деле, кто этот странный Кукутис, пришедший на экран из стихов Сигитаса Геды и Марцелиюса Мартинайтиса? Что значит для литовского зрителя-слушателя Витаутас Кярнагис, чей голос звучит за кадром, вещественно подтверждая певческий талант столичного певца Пранаса? О чем его странные, простодушно-философические баллады, представляющие собой словесный комментарий к заглавным кадрам картины, снятым в подчеркнуто противоречащей ее поэтической пластике банально-сюрреалистской манере?

Таких вопросов можно задать сколько угодно, и все они будут правомерны. Ибо кажется мне, что зритель или критик вовсе не обязан всего этого знать, напротив, обязан воспринимать фильм как целое, как динамическую систему, как художественный организм. И Жалакявичус, опять же сдается мне, отнюдь не для того усложняет, зашифровывает свою картину, чтобы продемонстрировать, как непринужденно он владеет всем инструментарием метафорического кинематографа. Это не для нас, зрителей и критиков, это — для себя, чтобы сразу, одним прыжком преодолеть и компенсировать свое долголетнее все-таки отсутствие.

Вероятно, потому-то режиссер так изощренно расточителен в этой пластике, в этой суперлитовской архетипике, которой хватило бы с избытком не на один еще фильм; потому-то он и не скрывает своих намерений, хладнокровно и даже с некоторым вызовом обнажая прием всюду, где только это удается (и даже там, где это получиться не могло), чтобы ни он сам, ни кто-то другой не посмел упрекнуть его, что он позабыл что-либо, упустил, не заметил, недооценил.

На этом рецензию следовало бы закончить. Мне кажется, что она оказалась, может быть, менее обстоятельной в разборе самой ленты, чем хотелось бы читателю. Но с подробностями предпочитаю повременить до следующей картины Жалакявичуса, в которой ему уже не придется преодолевать трудности перехода. В которой он будет ни «новым», ни «старым» — просто самим собой.

Андрей Плахов

Эти разные, похожие фильмы...

...Человек ехал в переполненном автобусе, задыхался и бился, как рыба. Окружавшие его пассажиры дружно выталкивали его в распахнутую дверь — прямо на асфальт. Человек узнавал в этих ожесточившихся людях своих сослуживцев — и начальство, и подчиненных, среди которых даже скромная машинистка Зоя.

А когда он сорвался с подножки — оказался неведомо как на земле своей родины, с ельником и рекой, с обгоревшим лесом и зеленым домом, в котором жил его отец. Он звал сына забыть давнюю ссору и приехать попрощаться.

Так — с мучительного сна-пролога — начинается литературный сценарий Е. Григорьева, названный, как сказка или притча: «Жил-был Петр». В одноименном фильме, поставленном режиссером С. Сычевым, пролог отсутствует,

не заметил я и предусмотренного драматургом упоминания об альбоме Рембрандта, явно не случайном в довольно-таки скудной библиотеке главного героя. Но мотив возвращения блудного сына в фильме все же есть. Под воздействием какого-то глубинного импульса Петр совершает реальное путешествие в деревню, где ему доведется увидеть только отцовскую могилу да еще давние фотографии, отданные отцом перед смертью старику односельчанину.

В сценарии довольно бегло прописан деловой фон — известно только, что Петр работает ревизором в сфере строительства, что он беспощаден к непорядкам и злоупотреблениям, но порой в этом своем максимализме не видит живого человека, не понимает и не хочет понимать его зависимости от сложного клубка обстоятельств. В фильме именно эта линия сюжета обросла строительными лесами и как бы материализовалась, стала зримой, но большой убедительности не обрела.

Вообще режиссер прочитал сценарий буквально, без вторых и третьих планов — он воссоздавал на экране конкретную житейскую историю. Но рудименты символики и притчеобразности в картине остались — как обломки сценарного замысла.

Осталась «мораль»: за максимализм, за высший уровень требований, заданный Петром себе и окружающим, необходимо платить — и платить отчуждением, наступающим, по авторской логике, между героем и его друзьями, сыном, любимой женщиной, не говоря уж — ретроспективно — об отце.

Остались зримые знаки особого положения героя среди людей: он живет одиноко, в едва ли не стерильной чистоте и с минимумом вещей, а посреди пустой комнаты красуется вычерченный на листе ватмана проект изящного здания — «святая святых», мечта и подвиг души одинокого творца. И зовут его, вопреки всей деловой и житейской прозе, просто Петром, без фамилии — как сказочного персонажа или, позволим такое сравнение, евангельского апостола (кстати, сам драматург устами одного из героев называет беспощадного ревизора «архангелом праведным», «блаженным»). Одним словом, имя у героя неслучайное, имя-характеристика, ибо Петр в переводе с древнегреческого означает «камень».

А вот героев армянского фильма «Крик павлина», облаченных в свободные халаты-хитоны, что-то неуловимое роднит с античными мудрецами — учеными или философами. Они и в самом деле ученые — современные медики, неустанно бьющиеся над созданием препарата против лейкемии. И личные проблемы, что мучат их, по мысли авторов, чрезвычайно современны — опять-таки отчуждение, одиночество, своего рода душевная анемия. Но это же проблемы и вневременные, вечные — что подчеркивается экспрессивными горными и морскими пейзажами, звучащими в кадре классическими стихами, криком «королевской птицы», пронзающим тишину южной ночи.

Здесь киноязык откровенно метафоричен, он взывает не к узнаванию реалий окружающей жизни, как в белорусской картине, а к зрительскому подсознанию, к эмоциональной памяти, к ее звуковой и цветовой палитре.

Подобное решение тем более неожиданно, что режиссеры С. Бабаян и М. Довлатян взяли за основу рассказ Л. Жуховицкого — простой и ясный, близкий к деловой, публицистически заостренной прозе. Вместо этого — цветистое кружево ассоциаций — от древнейшей мифологии до модных изысков современного «киноавангарда».

При всей бросающейся в глаза несхожести белорусской и армянской картин, в них тем не менее прочитывается явная и определенная общность — общность проблем и типологии главного героя. К тому же в обеих лен-

---

«ЖИЛ-БЫЛ ПЕТР»
Сценарий Е. Григорьева. Постановка С. Сычева. Оператор О. Шкляревский. Художник И. Топилин. Композиторы П. Альхимович, В. Солтан. Звукооператор Г. Басько. «Беларусьфильм», 1983.

«КРИК ПАВЛИНА»
Сценарий А. Агабабова, Ф. Довлатяна (по мотивам рассказа Л. Жуховицкого «Летайте самолетами»). Постановка С. Бабаяна, М. Довлатяна. Оператор А. Мелкумян. Художник В. Седракян. Композитор Ю. Арутюнян. Звукооператор Ю. Саядян. «Арменфильм», 1983.

тах, хотят того авторы или нет, разговор выходит за уровень частной ситуации, опирается на приемы обобщения, характерные для мифа и притчи. Еще один связующий момент — оба фильма сняты молодыми режиссерами: для С. Сычева и М. Довлатяна это режиссерский дебют, для С. Бабаяна — вторая работа. В то же время сценарии обеих постановок написаны опытными драматургами — в одном случае Е. Григорьевым, в другом — А. Агабабовым и Ф. Довлатяном. Наконец, последнее и самое печальное обстоятельство, роднящее два новых фильма, — оба они, хотя и в разной мере, оказались неудачами. В истоках этого сходства и в оттенках различия хотелось бы разобраться подробнее.

●

«Жил-был Петр» начинается с объяснения между главным героем — ревизором — и ревизуемым бухгалтером. Последний, не снимая с себя вины, указывает на неких вышестоящих лиц, замешанных в злоупотреблениях. Затем «производственная» линия отступает на периферию сюжета, чтобы вновь выйти на авансцену уже незадолго до финала. На Петра «давит» его непосредственный начальник, видимо, стремящийся выгородить таинственных вышестоящих лиц. Петр, как всегда, проявляет принципиальность. Здесь бы и разгореться конфликту, но антагонистов тут же вызывает начальник главка и сразу принимает сторону Петра. Во всяком случае, дает добро на продолжение и углубление расследования.

Надо сказать, уже в сценарии этот сюжетный ход был разработан приблизительно. Но там он по крайней мере не завершался вмешательством «бога из машины», оставался открытым. Кроме того, мотив этот имел дополнительное, очень важное для характеристики Петра значение: признание бухгалтера колебало жесткую систему жизненных представлений Петра, основанную на неподкупности и неукоснительном исполнении служебного долга. Нет, он и далее остался таким же — кристально честным, бескомпромиссным и «неудобным». Однако начал понимать, что эти качества его частенько использовались едва ли не спекулятивно: просто ему для ревизии давали тех, кто неугоден начальству,

«Жил-был Петр». Петр — Б. Невзоров

а истинные виновники покрывались. Да и сам затравленный бухгалтер, быть может, впервые вызвал в Петре какое-то чувство, похожее на жалость и непохожее на обычное брезгливое отчуждение к нарушителю закона (в котором он узнал к тому же своего бывшего соученика, надежду курса).

Одним словом, утренний визит раскаявшегося грешника должен был как-то разбередить Петра, сорвать с него маску уверенности в своей абсолютной правоте. И вот это новое, тревожное ощущение должно было как-то сложно соединиться с вещим сном об отце и со всеми остальными событиями фильма, задуманного как история внутреннего разлада, как выявление неразрешимого противоречия между доводами «чистого разума» и резонами житейских, свойственных нормальному человеку слабостей, идущих от сердца, от души, наконец, от понимания сложности жизни.

Должно было — но не соединилось, и связной истории как таковой в фильме не получилось. Оказывается, рассказать историю языком экрана не означает выстроить один за другим в одну линеечку эпизоды сценария. Об этом приходится напоминать, поскольку иные молодые постановщики не освоили не только искусство режиссуры, но даже ее элементарное ремесло.

Хотя сценарий Е. Григорьева, на мой взгляд, вряд ли можно отнести к лучшим созданиям талантливого драматурга, в профессионализме ему никак не откажешь; есть здесь, разумеется, и логика взаимосвязей, обусловленность поступков и обстоятельств. Чего нельзя сказать о фильме.

Вот другая сюжетная линия сценария: Петр, подвыпив с друзьями, попал в уличную переделку — на их пути оказались молодые подонки с доберманом. Когда дошло до милиции, «молодые, да ранние» повернули дело так, будто виновна в драке компания Петра: залили, мол, глаза, и море по колено. И хотя один из друзей героя сам работает в милиции, история эта тянется, не разрешаясь даже в финале. У подонков влиятельные родственники, они действуют сначала уговорами, а потом и прямым давлением. Только не знающая компромиссов принципиальность Петра берет верх над колебаниями товарищей: дружной троицей, плечом к плечу они идут биться за правду.

Но опять в фильме логика взаимоотношений, характеров героев оказалась спрямленной. Хорошие они ребята, Иван и Володя, оба, как и Петр, бывшие детдомовцы, теперь один милиционер, другой — входящий в силу писатель. Но все же далеко им до Петра! Наш герой — и принц Гамлет, и Аника-воин, готовый в одиночку сразиться с любым противником. Недаром ведь столь обязывающие характеристики рассыпаны в тексте сценария и недаром в нем подчеркивается самолюбование Володи, вкусившего литературной славы и вот-вот готового поступиться истиной ради красного словца, а на поверку эффектного журналистского штампа. Даже скромный, порядочный милиционер Иван не хочет рисковать служебным положением, когда ему прозрачно намекают, что нужно закрыть дело «подонков». А уж Володя — разве способен он поставить под удар готовящуюся в издательстве книжку — дело всей его жизни? Правда, чувство детдомовского коллективизма в итоге торжествует — это в сценарии, а в фильме оно и не подвергается существенным испытаниям; поспорили немного друзья и пошли за Петром.

Но в том-то и заключается — в замысле — драматизм положения героя, что он в своем роде исключителен, что даже самые близкие люди не могут до конца понять и разделить его «нецивилизованный», по их мнению, принцип — идти напролом, бросаться на амбразуру. Иначе — что и произошло в фильме — этот образ лишается концептуального смысла, становится вовсе уж искусственным и тяжеловесным. От неточной расстановки акцентов в картине страдают и другие характеры. Потому не удивительно, что работы Б. Невзорова (Петр), В. Ивашова (Володя), Б. Сморчкова (Иван) не назовешь актерскими удачами.

Стремление «пригладить» ситуацию порой доходит в фильме до анекдотичности. В сце-

нарии юный Петр, будучи пионером, боролся с религиозными взглядами своего отца — потому и попал в детдом. В картине же «комплекс вины» проявляется у героя совсем уж неожиданно: оказывается, когда-то отец скопил денег на ремонт крыши, а несмышленыш сын, зная про эту отцовскую «заначку», поставил его в такое положение, что тот вынужден был потратить их на облигации государственного займа, когда началась очередная кампания по подписке.

Отвлечемся, однако, от частных просчетов реализации — их слишком много, и видны они невооруженным глазом. Сам проблемный ракурс избран авторами фильма заведомо неудачно. Немаловажна и линия картины, трактующая отношения Петра с ушедшей от него женой Машей. Любит ли она его? Думается, да, во всяком случае, актриса Н. Сайко в эпизоде их встречи демонстрирует все стадии нервозности, явно идущей от неравнодушия. Но вот любит ли Петр Машу? Ответить на это невозможно, ибо «деловой человек» подобного толка, он же идеалист-мечтатель, не способен видеть в женщине женщину, в отце отца, не способен любить никого в отдельности, только, ни много ни мало, человечество в целом. Приходя в дом жены, он видит (хочет видеть) лишь немытую посуду и прочую житейскую грязь. Даже сын для него лишь проекция его собственных устремлений к абсолютной добродетели, и ранит Петра главным образом тот факт, что сын не приучен к порядку и ломает игрушки. После этой сцены нам, как и Маше, нельзя поверить в какой-то душевный поворот, совершившийся в Петре, в пробуждение в нем сыновних чувств или жалости к «падшему» бухгалтеру.

Но подобная схематизация образа — за гранью искусства. Возможная как гипотеза, как полемическое заострение, она разрушает образную ткань характера. В таком конкретном искусстве, как кино, невозможно воспринять в качестве живого человека столь условную, сконструированную фигуру, далеко превосходящую в этом смысле и памятного Чешкова, и его многочисленных кино- и театральных «родственников». Если драматургу Е. Григорьеву не удалось в своем персонаже избежать дани умозрительности, то режиссер С. Сычев вкупе с актером довели ее до предела, предложив малоосмысленный вариант «жития максималиста», выпадающий из контекста реальной жизни.

●

В том, что создатели фильма «Крик павлина» сумели бы «рассказать историю», сомнений не возникает: в отличие от картины «Жил-был Петр» здесь профессионализм режиссуры бросается в глаза с первого кадра. Сумели бы, смогли — но не захотели. Видимо, простое кинематографическое переложение рассказа показалось им слишком примитивной задачей. И они избрали совсем иной способ высказывания — с помощью своеобразного поэтического и пластического кода.

Что же, дело, как говорится, хозяйское. Тем более что армянский кинематограф имеет здесь незаемные традиции. Выросший из древа восточных культур, тяготеющих в своей основе к символике, он — в лучших образцах — органично впитал и современный интеллектуализм, и тяготение к насыщенной живыми красками картине мира, и повышенную степень метафоричности. Не будем называть конкретных имен, ведь ясно: авторы шли от высших достижений, задавали себе высокий эстетический счет — не только в пределах армянского или даже всего советского кино, но и кино мирового. Это не преувеличение: я знаю критиков, увидевших в фигуре врача Андреаса — одинокого, утратившего целостность героя — некий парафраз героя «$8^1/_2$» Феллини: разве не напоминает Гвидо Ансельми этот современный интеллигент в высокой шляпе и длинном шарфе, стоящий посреди пустынной улицы в разгар ялтинского «мертвого сезона»?

Можно было бы упрекнуть авторов в откровенной подражательности, но мы не станем этого делать. В конце концов, в нынешнем кинематографе, где как никогда сильно взаимопроникновение жанров и стилей, где широко распространен принцип осознанной цитатности, неизбежны внутрикинематографи-

ческие аллюзии: не на них ли основана вся манера «ретро»?

Мало того, в обращении молодых режиссеров именно к такому способу изложения есть свои резоны — разве мы не говорим сейчас с тревогой о том, что экран часто тонет в «прозе жизни», а точнее, в прозе быта, частных, малосодержательных ситуаций, что ему не хватает философичности и обобщений? Все это так, и армянское кино не исключение. Поэтому само стремление молодых художников выйти за рамки «сюжетного прагматизма» можно понять.

Однако пойдем дальше — к сути волнующего их жизненного явления, пойдем по пути, начертанному авторами картины.

Вот ее звуковая партитура. Не говоря уже о тревожном крике павлина, кричат чайки, то и дело зловеще скрежещут жалюзи, раздается бой часов, слышны раскаты грома, шум прибоя, закадровые песнопения, раздражающая музыка, грохот рвущегося в тоннель грузовика. И — молчание, взаимная глухота, когда герои не слышат друг друга. Герои пытаются общаться на языке глухонемых... В это время за окном работает экскаватор, дом того и гляди будет разрушен, его снесут. Вот уже вынесли печку, и появившийся в кадре мужчина пытается затопить ее на фоне окружающих суровых гор. Есть в этом что-то возвышенное, исключительное. Впрочем, мотив исключительности отзовется и в других персонажах: один собирает в горах лекарственные травы, другой — академик — произносит философические монологи, правда, пользуясь чужим текстом («Мы увидим всё небо в алмазах»). Другие персонажи тоже, ничуть не стесняясь,

«Крик павлина». Андреас — В. Кочарян, Эмма — Т. Плотникова

почти буквально изъясняются чеховскими фразами.

Вот зрительный ряд картины — он демонстрирует как бы готовую застыть в изнеможении, распадающуюся, заторможенную реальность. Сама по себе отрывается на наших глазах пуговица с рубашки Андреаса, отрывается и пожелтевший лист от ветки, разрушается дом, комната пустеет, колышется одинокая люстра...

Герои пытаются приостановить процесс распада — они, не щадя сил, работают и, стимулируя себя, столь же беспощадно, чашка за чашкой, поглощают кофе. Но все напрасно, все обречено, и прежде всего потому, что их существование искусственно. Геометризм и герметичность стиля картины подчеркивают роковую замкнутость их внешнего и внутреннего мира. Никто ни разу «просто так» не пройдется по улице: вообще любой выход «на натуру», будь то теннисистка на корте, лодочник (уж не Харон ли его имя?) или упомянутый приезд Андреаса в Ялту, подается «со значением». Эмма, любимая женщина главного героя, «принимает морскую ванну на Крымском побережье», лежа в домашней ванной с обшарпанными стенами — знак замены мечты ее суррогатом. Андреас увиден то в проеме глухого тоннеля, то в стерильном лабораторно-больничном мире, то в бассейне, то в теплице. Анушик — юное хрупкое создание, девушка, за жизнь которой борются врачи, — лежит в больничном боксе, напоминающем огромную клетку-чертог с помещенной в ней чудесной птицей. Пейзажи на стенах, декорации куда более реальны, чем подлинная, кажущаяся призрачной натура — особенно в финале фильма, когда в сознании Андреаса совмещаются море, лес, горы и над зелеными склонами парят чайки и падает снег.

Все это очень красиво. Цветовая гамма фильма изысканна (художник В. Седракян). В ней преобладают все оттенки зеленого — от изумрудных пятнышек на короне павлина до приглушенных тонов кроны пальм и кипарисов, от нежной зелени тепличных растений до «защитного» цвета газика, везущего героев. И одежда их, и интерьеры квартир, и садовые скамейки строго выдержаны в одной тональности — зеленой, иногда с примесью синего, — и даже детская надувная игрушка того же цвета, а кубик Рубика в вертящих его руках упорно поворачивается зеленой плоскостью.

Однако уже здесь, в цветовом решении, ощутима некая нарочитость и монотонность. Зелень — это цвет жизни, листьев, травы, и он же символизирует холодную отчужденность, геометрический аскетизм мира, в котором существуют герои. В одинаковых тонах представлен дом Андреаса и квартира, которую снимет Эмма в Ялте. Сначала эта квартира увидится в воображении Андреасу, а потом, когда Эмма уйдет от него и родит ребенка, герой разыщет их в Ялте, и квартира окажется точно такой же земной обителью. Монохромность фильма как бы настаивает на нечеткости, зыбкости грани между мечтой, фантазией — и реальностью. Невозможность изменения внутри себя, неизбежность кружения по кругу — так прочитывается изобразительная концепция фильма.

Что же все-таки так мучит героев, что мешает им обрести цельность и естественность?

Вот диалог, который ведут между собой двое коллег-врачей:

«— Ну и вид у тебя.

— Трое суток не вылезал из больницы. И сердце ни к черту. Вообще... Ты как?

— А-а...

— Собачья работа. Суетятся! Психуют! А потом сваливаются со своими болячками на нашу голову. За что? Кто мы?

— Раньше бегали к попам, а теперь к врачам. Прямо теряешься, не знаешь, что делать.

— Если было бы возможно, плюнул бы на все... и сбежал. Давай выпьем.

— Да ты что? Мне бы до постели добраться».

Это говорят двое молодых мужчин, пускай утомленных работой во время ответственного эксперимента, но все же... Не слишком ли они преувеличивают свои страдания?

Ясно, конечно, что близкое соседство бо-

лезней и смерти, человеческих трагедий — не лучшая предпосылка для бодрости и оптимизма. Видимо, авторы хотели создать атмосферу вселенской причастности всех и вся ко всему живому, передать ощущение хрупкости и трепетности жизни, способной прерваться в любой момент. Недаром в радионовостях говорят о вулканах и смерчах, недаром даже крик символического павлина отзывается в Андреасе, словно укол в сердце.

В принципе такая постановка вопроса вполне современна, актуален и гуманистический посыл фильма. Но чувствительность героев доведена до такой степени концентрации, что воспринимается как болезнь. Профессиональные врачи неустанно жалуются друг другу: работа для них — сплошная мука; им ненавистен сам вид крови, даже когда ее берут из пальца для анализа; вдыхая больничные препараты, они чуть не падают в обморок, а марлевые крестообразные маски, словно распятия, закрывают их искаженные страданиями лица. Так и хочется сказать им: «Врачу, исцелися сам!» Что же говорить о самих больных?

Главный мотив фильма, образующий сюжетный костяк, усиливает ноту пессимизма.

Андреас, фанатически поглощенный работой, не может дать счастья Эмме, и та от него уходит. Пытаясь спасти от болезни Анушик, Андреас сближается с девушкой, но и тут результат возникшего человеческого контакта сомнителен. Посвятив себя самой гуманной профессии, Андреас не может помочь человеку облегчить его страдания хотя бы душевным участием. Его разорванное, рефлексирующее сознание роковым образом несет в себе холод и безверие.

Видимо, авторам фильма такой тип личности, как и идея человеческой некоммуникабельности, кажутся очень современными. Было бы глупо отрицать, что и то и другое есть в жизни. Но, пожалуй, именно сейчас центр тяжести конфликтов в прогрессивном мировом кино переносится на другое — на попытку, подчас трагическую, во что бы то ни стало сохранить целостность человеческой личности, помочь ей установить контакты с окружающими, найти с ними общий духовный язык.

К тому же столь сложная тема языком цветовых метафор, знаков, живописных иероглифов неразрешима. К сожалению, знаковыми остались и три центральные фигуры фильма, сыгранные В. Кочаряном, Т. Плотниковой, А. Ахназарянц. Драматургия фильма лишила их полноценного игрового материала, а «прорывы в подсознание» мало что объясняют в обыденном поведении героев.

●

Находясь на противоположных стилевых полюсах, белорусский и армянский фильмы неожиданно смыкаются, помимо прочего, еще в одном мотиве. Подобно Петру, Андреас никак не может совместить работу и семейную жизнь. Подобная дилемма обычно вставала перед женщинами — и в жизни, и в искусстве. Теперь, видимо, настала очередь сильного пола. Эмансипированные героини обеих картин решительно покидают своих мужей, поскольку те недодают им душевного тепла и внимания. Эмма, родив сына, даже не находит нужным оповестить об этом его отца. Наши герои на миг испытывают взрыв любовных и отцовских чувств (Андреас даже проделал в связи с этим путешествие из Еревана в Ялту), чтобы потом вновь вернуться к своим занятиям и погрузиться в холод гордого одиночества.

Любопытная перекличка мотивов отмечена еще одной сходной чертой. В обоих случаях проблема взята слишком общетипологически, вне всякой попытки углубиться в психологическую разработку именно этой, индивидуальной истории. Винить ли нам женскую эмансипацию или мужской прагматизм — вопрос остается без ответа. Тут ни одному из фильмов предпочтения не отдашь.

Если же говорить о режиссуре, то повторим: предпочтение в профессиональном мастерстве мы безоговорочно отдаем «Крику павлина». Тем не менее нельзя не признать, что крайности сходятся. Замысловатый геометризм столь же противопоказан полнокровному исследованию реальных человеческих отношений, как и схематичная дидактика.

А. Стреляный

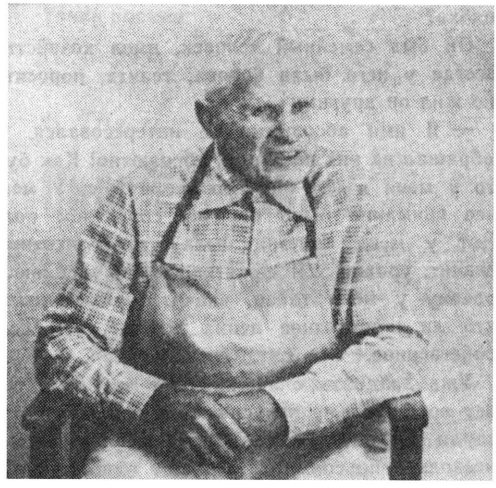
Кубическая сотка

Хозяйку режиссер посадил справа от хозяина, и тот не замедлил с улыбкой указать, что это «не по старинному закону». Закон, оказывается, имел в виду не только удобство, но и безопасность. Сидя справа от мужа на телеге, жена могла попасть под его кнут, а сидя справа от него за праздничным столом,— под занятую рюмкой руку. Потому-то ее законное место не справа, а слева, она занимала его безотчетно.

Все это Николай Федорович Глазатов объясняет спокойно, пространно, с большим удовольствием. Он высокого роста, плотный, в длинном фартуке пасечника или садовода. Камера никуда не торопится, дает человеку наговориться, и от этого его особенно интересно слушать. С радостным любопытством всматриваешься в его белое от старости, даже как будто холеное лицо мужика из грамотеев, профессора, как его когда-то называли в совхозе все «высшие начальники»: директор, парторг, главный агроном. Они обязательно предоставляли ему слово в конце каждого совещания: «Обождите, профессор еще нам ничего не сказал!»

Это были двадцатые — тридцатые, годы, время, когда «часы были в совхозе у одного директора», а больше никому они и не требовались. Ведь люди работали не по часам, а «столько, сколько требовала сама работа». В тридцатом году, в июне, жена купила ему цветную рубашку из сарпинки, в которой он тут же поехал двоить пары. Снял через две недели.

— Я ее начала стирать, она и развалилась, — вспоминает Евдокия Никифоровна, не считая лишним и сейчас подчеркнуть, что от своевременных стирок вещи в крестьянском быту не



«Аршином общим не измерить». Н. Ф. Глазатов

изнашиваются, а, наоборот, становятся долговечнее.— Если бы я ее на первой неделе выстирала, она бы еще поносилась.

Евдокия Никифоровна знает, что кино снимают про него, а не про нее, согласна с этим и даже, как видим, помогает ему выставиться в самом лучшем, в самом правильном виде, но так же хорошо она знает и то, что ему до нее далеко. Об этом она прямо сказала ему давно, еще в молодости, когда они решили разделиться со стариками.

— Коля, называю его по младости, разделимся — я с тобой ругаться буду... Ты работаешь с ленцой, а я уж если взялась, так держись. Хоть снопы вязать — у меня отлетывает, я еще на его ряд зайду да ему свяжу!

Вскоре после коллективизации его вызвали к директору совхоза и сказали, по его словам, так:

— Принимай бригаду, принимай поле. У нас поле без хозяина, ты знаешь об этом: нет хозяина совсем, оно сирота.

Он принял это поле и сдал только через четверть века, после выхода на пенсию, но следит за ним и сейчас, спустя еще четверть века:

— Вот как начнут по радио передавать, я сразу: а что же про совхоз «Васильевский»

«АРШИНОМ ОБЩИМ НЕ ИЗМЕРИТЬ»
Сценарий В. Федорова. Режиссер И. Герштейн. Оператор С. Чадин. «Киргизфильм», творческое объединение «Хроника», 1983.

скажут? Хорошо или плохо? Хорошо или плохо?

Он был семейный человек, имел хозяйство, всегда у него были корова, телята, поросята, но жил он другим.

— Я ими абсолютно не интересовался, не обращал на них внимания абсолютно! Как будто у меня и нет или это все чужое. У меня все внимание было в поле, совхозном поле. Вот у меня болезнь была — за совхозный, значит, урожай... Я даже над собой удивляюсь, почему у меня такая, значит, врожденность, что ли, — совхозное ценил дороже, чем свое собственное.

Уже двадцать с лишним лет эта пара живет во Фрунзе, у них свой дом и о д н а сотка земли возле дома. Сотка эта используется в несколько ярусов. Внизу растет одно, выше — другое, еще выше, на шестах и перекладинах, — третье, тот же виноград, перец. Это, по существу, не квадратная сотка, а кубическая, в дело идет каждый кубик пространства. Почти девяностолетние Глазатовы кормят с этой сотки не только себя, не только родню — кое-что остается у них и на продажу, носят на базар. Уступая жене, Николай Федорович иногда устраивает себе выходной.

— Дам согласие: ладно, мать. А к концу дня я уже себя чувствую каким-то больным, у меня нервы какие-то усталые: вот чем-то они недовольны — весь организм зачинает переживание какое-то иметь...

Начинает опять работать, двигаться, и все входит в норму:

— Мне от этого как-то приятно, я себя ощущаю как-то жизнерадостно... Меня мать родила в поле, я в поле вырос, в поле старый стал, с поля пошел на пенсию, после пенсии опять на поле иду!..

И, оглядываясь на прожитую жизнь, он заканчивает:

— Из меня был крестьянин — и крестьянин неплохой.

Теми же, так тронувшими в свое время Паустовского, словами подводит итог своей жизни старый французский моряк Бернар у Бунина: «Я думаю, что я был неплохой моряк». Только наш Глазатов, как и предписано русскому мужику еще Львом Толстым, произносит свои слова, пусть они и главные в его жизни, еще проще, даже чуть-чуть по-стариковски хвастливо и назидательно. В игровом кино на такой неторжественный тон мог бы решиться разве что выдающийся актер. Любой другой обязательно изобразил бы всевозможную «глубину»...

Картина идет двадцать минут. Почти все это время, то сидя перед камерой, то работая на своей сотке, то показывая, что там у него растет, говорит один старик. О мастерстве авторов фильма вспоминаешь только в конце, когда оказывается, что они сумели сделать нечто большее, чем рассказать об интересном человеке. Отобраны, выставлены напоказ только такие черты, которые, пожалуй, мало говорят о его характере, зато очень много — о нынешнем русском человеке вообще. Во всяком случае, мысль об одном из интереснейших современных русских типов, о том, как он сложился, о его прошлом и будущем возникает у нас не на пустом месте. Причем возникает в самой прямой связи со злобой дня, создатели картины явно ведали, что творили.

Старик Глазатов, например, не только «болельщик о хорошем ведении хозяйства» и как таковой клеймит фрунзенских мурабов, по чьему небрежению захламлены столичные арыки: «Оросительная сеть должна быть в таком состоянии: вот иголку штопальную брось — и чтоб видел, что вот она — иголка — лежит!» Он не только всей душой за дисциплину и порядок: «Больше этого резерва мы не изыщем у себя!» Старик Глазатов, как ему и положено, знает только один путь к наведению порядка, одни меры:

— Меры взыскания. Жесткие, я бы сказал!

Самое, однако, поразительное и, конечно, обнадеживающее — это то, что он, при всей своей патриархальной воинственности, догадывается: одни жесткие меры, только жесткие, просто жесткие ничего не дадут, не пройдут. И перед тем как красочно представить себя противником «этой гуманизмы» («она мне не нравится потому, что я к ней не привык — я привык к твердой дисциплине»), он предупреждает:

— Я в этой части плохой политик.

Это и есть то место в картине, которое больше всего делает Глазатова типом, — место, где показано, в какие меры воздействия верит старый крестьянин, когда требует образумить потерявшего всякий стыд, презирающего и землю, и воду мураба. Сейчас трудно себе представить серьезного человека, который, занятый не только своими личными, но и общественными делами — будь то литератор, кинопублицист или государственный служащий, — не задумывался бы над этим типом, не пытался бы разгадать этого «плохого политика», до боли родного и все равно загадочного, понять, что в нашей жизни, в наших порядках идет от него и куда придет.

Один режиссер как-то говорил, что с самого начала работы над картиной надо решить, как ее будет пересказывать зритель. Пересказать картину В. Федорова и И. Герштейна очень легко: это картина про старика, который с одной сотки земли кормит чуть ли не целый квартал, проповедует самые жесткие меры принуждения к труду, но при этом настолько умен, что сам в них сомневается.

Люди, чей фильм можно так пересказать, должны много и плодотворно думать обо всем, что происходит вокруг них. Чтобы сделать такую картину о «плохом политике», надо быть х о р о ш и м политиком, тонко и честно чувствовать злобу дня. Надо не только любить этот тип русского крестьянина, дошедший до наших дней. Им надо по-деловому интересоваться, знать его силу и слабость, понимать, какие его черты могут дать ответы на некоторые важные вопросы сей минуты.

Лучшие неигровые картины о современном селе, на мой взгляд, у нас превосходят многие игровые: они более достоверны и злободневны, в них больше души и кругозора. Жаль, но что-то не припоминается мне образ Глазатова, тип Глазатова в художественном фильме.

Точка зрения

В. Толстых

Силой правды, мерой правды...

Кто-то из философов заметил, что только мудрый человек знает, какие вопросы он может задавать, ибо понимает значение правильной постановки вопроса для получения верного ответа. Отсюда не следует, что задавать вопросы могут лишь мудрецы. Задавать, ставить их побуждает сама социальная практика, а в ее мудрости никто не усомнится. Эти заметки, фиксирующие вполне личные впечатления и размышления, представляют собой попытку (наверняка не бесспорную) ситуационной характеристики некоторых явлений и тенденций в развитии современного кинематографа в свете решений XXVI съезда партии и последующих Пленумов ЦК КПСС.

Начну с напоминания истины достаточно банальной и тем не менее в конкретной практике часто забываемой. Как известно, кино является органической частью живого потока развивающегося общественного сознания, говоря иначе — массовой формой осознания людьми своего повседневного бытия. То есть кино является массовым искусством не потому, что оно собирает много людей в зале и обращается к миллионам. Оно массовое постольку и настолько, насколько затрагивает, заставляет прислушаться к себе именно массы людей и говорит о том, что массы людей волнует. Понятно, что массы не «толпа», не конгломерат случайно собравшихся людей, что они только тогда масса или народ, когда в них не пропало, не исчезло начало личностное, индивидуальное. Связь кинематографа с современностью выступает и, следовательно, может быть прослежена в разных планах, в том числе и с точки зрения его соответствия ду-

мам и чаяниям народа. Если кино не думает о том, о чем думают уже многие люди, или полагает, что оно «умнее» тех, к кому оно обращается, — ему отказывают в доверии, его не смотрят.

Могут сказать, что массы многие проблемы ставят и решают на обыденном уровне, с позиции «здравого смысла», что искусство предлагает (разумеется, в идеале, в норме) более высокий уровень осмысления волнующих общество вопросов. Это верно. Но для того чтобы именно так и было на практике — то есть чтобы кино предлагало более глубокую и точную картину действительности, художественную интерпретацию того или иного жизненного явления, — оно должно быть правдивым, я бы сказал — беспощадно правдивым и проблемным в самом прямом смысле этого слова. Так возникает тема этих заметок — критика тенденций поверхностного, облегченного подхода кинематографа к социальной реальности, к вопросам общественного развития. Если попытаться обозначить то, что сдерживает движение современного кино, то, на мой взгляд, это прежде всего нежелание или неумение заглянуть за «кору явлений», докопаться до причин возникновения тех или иных жизненных проблем. Как никогда раньше, сегодня стала актуальной тема гражданской и познавательной ответственности искусства, которое не может нормально существовать и развиваться, если оно вовремя и честно не говорит «о времени и о себе» правду.

●

Вспомним, что антагонизм и противоречие совсем не одно и то же: первое исчезнет, второе останется при социализме. Положение хрестоматийное, известное всем со студенческой скамьи. Однако, зная многие хрестоматийные положения, мы далеко не всегда ими пользуемся, руководствуемся на практике. Думается, сегодня мало говорить о недостатках нашего кинематографа, даже верно фиксируя его «болевые» точки. Строго говоря, такой подход грешит метафизичностью, так как упускаются из виду условия и факторы, препятствующие дальнейшему развитию кинематографа. Хотелось бы поговорить о противоречиях нашего кино. Точнее — об одном из них, на мой взгляд, сейчас наиболее важном, существенном. И о самом противоречии, и о причине, его вызывающей и питающей.

Внешне, в своем видимом выражении это противоречие выглядит примерно так: фильмов на современную тему много, фильмов современных — мало. Поясню: мало фильмов современных по существу — то есть по затронутым жизненным проблемам, задевающим миллионы людей, по авторскому взгляду на действительность, по мастерству и глубине разработки материала, художественного постижения реальной жизни. С одной стороны, можно радоваться — ведь выходящая кинопродукция почти сплошь «современная», о «современности». С другой — радость вроде бы преждевременна: фильмов, по-настоящему достойных общественного внимания и серьезного разговора, очень немного. Это подтверждает весьма скромный список наших достижений — хороших фильмов, — который был приведен в докладе Л. А. Кулиджанова «Кино и время» на пленуме Союза кинематографистов. Противоречие между общепризнанной формой существования и функционирования кинематографа и его фактическим, действительным содержанием, жизненно-практическим значением сейчас выступает как нельзя ощутимо. Особенно проявилось оно в свете решений июньского (1983 г.) Пленума ЦК КПСС. Заставляет всерьез о нем задуматься и недавнее постановление ЦК партии и Совета Министров «О мерах по дальнейшему повышению идейно-художественного уровня кинофильмов и укреплению материально-технической базы кинематографии».

Говоря проще — выходит, и почти беспрепятственно, масса фильмов «ни про что» и «ни про кого». Они ничего не дают — ни пищи для ума и сердца, как в таких случаях принято говорить, ни даже денег (нередко и тех, которые были затрачены на их производство). Нет, это не «лапша» и не «макароны», как назвал подобные ленты Будимир Метальников. Лапша на хорошем бульоне (из курицы или индейки), макароны, заправленные хорошим маслом, сыром или соусом, — пища вкусная и полезная.

Ситуация словно бы в магазине, где на полках масса никому не нужных вещей, а покупатели с ног сбились в поисках товаров, которые надо доставать. И хотя разница между материальным и духовным производством существенная, о чем никогда не следует забывать, нечто общее здесь проглядывает, призывая всерьез подумать, что же происходит в нашем кинематографическом хозяйстве. Тем более что в результате сложившейся ситуации растет число фильмов, прокат которых не оправдывает даже затрат на их производство. «Хорошо это или плохо?» — задам я несколько странный вопрос, рискуя вызвать гнев прокатчиков и директоров киностудий, и отвечу со всей определенностью: «Хорошо». Так и хочется сказать, обращаясь к зрителям: «Вы настоящие молодцы!» Не надо ходить, затрачивая деньги и время, на то, чтобы потреблять пустоту — пустоту познавательную, гражданскую, нравственную, духовную. Как лектор со стажем я давно усвоил простую истину: аудитория всегда права, как прав всегда покупатель. Согласно элементарному знанию марксизма, потребление вызывает к жизни производство, которое всего лишь исполнитель при главном заказчике. Это зрители, то есть мы с вами, заказываем фильмы, хотя внешне выглядит все это иначе. И если мы, зрители, что-то не принимаем, отвергаем, то надо внимательно приглядеться к тому, что за этим скрывается. Только ли зрительское «невежество» в тонких вопросах художества и эстетики?

Это вовсе не значит, что с каждым мнением и суждением зрителя нужно обязательно соглашаться. Речь идет о принципе взаимоотношений искусства и зрителя, публики, с которой надо — приходится! — считаться. Лично я ничего плохого в подобном давлении зрителя на искусство не вижу. Даже того зрителя, который приходит в кино всего лишь развлекаться. Человек так уж устроен: требует развлечений, а когда его, это самое развлечение, подают, он «вдруг» начинает желать, чтобы оно было со смыслом, хоть что-то говорило уму и сердцу. Поэтому в нынешней ситуации стоило бы серьезно осмыслить не внешние (то есть сверху лежащие), а именно внутренние, подспудные течения и явления кинематографического процесса, чтобы по возможности точнее обнаружить причины снижения у зрителей авторитета самого массового из искусств. Вопрос должен быть рассмотрен в контексте всего кинематографического процесса, а не с локальной, чисто ведомственной точки зрения — что где-то кто-то чего-то «не предусмотрел», «упустил».

Почему и в каком смысле зритель сегодня прав? В качестве удач последнего времени называют ленты «Остановился поезд», «Магистраль», «Допрос», «Частная жизнь», «Надежда и опора», «Пацаны» и другие, К ним можно было бы добавить, скажем, «Родню», «Полеты во сне и наяву». Но как бы мы ни расширяли этот список, с учетом всех разночтений и расхождений (в общем-то понятных, когда речь идет об искусстве, где многое определяется вкусом оценивающих людей), вряд ли кто отважится утверждать, что эти картины стали подлинным общественным событием, вызвали в зрительном зале истинное духовное потрясение. Что эти фильмы (которые нельзя не посмотреть, обойти вниманием) стали существенным моментом развивающегося общественного сознания. Я понимаю, звучит обидно, но меньше всего хотелось при этом кого-то обидеть. Когда пытаешься разобраться в своих взаимоотношениях с кинематографом, впечатление такое, что он более всего обеспокоен тем, как бы не задеть кого-то, не обидеть, не потревожить излишне. Даже когда фильм претендует на что-то серьезное, чаще всего вспоминается печально знаменитая формула — «как в кино». В то время как любое, самое что ни на есть вымышленное, сочиненное зрелище должно бы воспринимать как всамделишную жизнь.

Повторяю, это, увы, относится даже к тем немногим (в общем потоке) фильмам, которые значительны по своему гражданскому посылу, по авторскому желанию сказать зрителю нечто важное, общественно актуальное. Приходится, скажем, с горечью говорить о незавидной зрительской судьбе (видимо, неожиданной для многих) картины А. Миндадзе и В. Абдрашитова «Остановился поезд». В том, что

фильм довольно прохладно встречен массовым зрителем (а ведь он делался с расчетом как раз на то, чтобы задеть, встревожить, взволновать как можно больше людей), немалую долю вины несут реклама, прокат и критика. Куда менее серьезные фильмы у нас получали самый широкий прокат, шумно рекламировались, хотя многим было ясно, что они не выдерживают возложенной на них ноши «общественной значимости». И критика в целом могла бы, встретившись с таким благодатным материалом, как фильм Миндадзе и Абдрашитова, дать более глубокий социологический и эстетический анализ картины, не сводить ее смысл, как это делалось иногда, к борьбе за дисциплину, количеству «башмаков» на железнодорожных путях, к поискам виновных среди рядовых и нерядовых «стрелочников». Но в чем-то повинны и авторы фильма. В нем есть известная недоговоренность, я бы сказал, — недодуманность проблемы, так как существуют точки зрения, более близкие к истине, чем те, которые представлены следователем и журналистом (в прекрасном исполнении Олега Борисова и покойного Анатолия Солоницына).

Проблемный заряд и потенциал затронутой в фильме темы намного значительнее и, главное, неожиданнее того, что отражено и реализовано экраном. Соглашаясь с авторами в том, что принято называть «констатирующей» частью, не хочется принимать, соглашаться с его (фильма) «постановляющей», результирующей мыслью. Да, это верно, что все мы понемногу виноваты в том, что плохо, неважно работаем, и это по нашей вине случаются всякого рода казусы, неприятности и даже катастрофы, которые заставляют кого-то совершать подвиги, без коих можно было бы и обойтись, не допусти мы недисциплинированности и головотяпства. Но суть дела не в этом, вообще не в стрелочнике и не в «башмаках», хотя от стрелочника многое зависит и «башмаки», конечно же, надо ставить по инструкции и вовремя. Явление, постепенно проступающее (по ходу следствия) и предлагаемое зрителю на рассмотрение, именуется коллективной безответственностью, которая, оказывается, тоже спаивает (пусть и отрицательным способом, но спаивает — от слова «спайка») людей. Вглядитесь, как буквально все участники кинодействия, каждый по-своему, оказываются заинтересованными в том, чтобы не заметить, скрыть правду. Откуда оно, это явление, проистекает, что его порождает? Достаточно определенно и остро поставив этот непростой вопрос, и поставив его в подчеркнуто задевающей форме, А. Миндадзе и В. Абдрашитов затронули и сказали всего лишь половину правды. Они не сладили, если можно так сказать, с реальной диалектикой этого явления. И оказались непонятыми многими зрителями.

Проблема фильма «Остановился поезд» в самой реальности выступает как некое умонастроение (слово это любил В. И. Ленин и часто применял его для характеристики поведения, психологии и ожиданий масс), противоречивое по своему самовыражению. С одной стороны, «спустярукавное» отношение многих к работе, фиксируемое экономистами и социологами как феномен «человек не хочет работать». С другой — явное недовольство, и недовольство массовое, тем, что мы плохо еще работаем и потому живем хуже, чем могли бы жить. Оба эти момента совершенно откровенно, неприкрыто проявились в реальной действительности. И потому с таким единодушием поддержали советские люди меры по укреплению дисциплины, порядка, организованности, предпринятые по инициативе партии. Но от того, что мы эти меры понимаем, разделяем и поддерживаем, проблема отнюдь не исчезла, напротив, еще ждет своего кардинального решения. С нею никакими увещеваниями, призывами и т. п. не сладить. Она, согласно все тем же азбучным истинам марксизма — их напомнил февральский (1984 г.) Пленум ЦК КПСС, — упирается в производственные отношения, которые необходимо совершенствовать и дальше развивать, приводя их в соответствие с быстро развивающимися производительными силами.

Что представляют собой реально сложившиеся отношения между людьми внутри производства? — этот чисто экономический вопрос надо постоянно иметь в виду и из него исхо-

дить, решая художественно современную «производственную тему». Собственно, отношения людей и между людьми и есть главный предмет внимания искусства, поскольку оно обращается к проблемам труда и общественного производства. Понятно, художника интересуют нравственная, социально-психологическая сторона взаимоотношений людей на производстве, моральные и духовные последствия межличностных отношений. Но именно эта сторона оказалась незатронутой, обойденной в фильме «Остановился поезд», и потому начавшийся серьезный разговор не пошел дальше близлежащих предложений и выводов. Самое интересное — мотивы и логика поведения людей: жителей городка, работников депо, товарищей погибшего машиниста — так и остается непонятным, «таинственным». Почему именно они так недовольны действиями следователя? Неужели им самим укоренившийся непрофессионализм и головотяпство не надоели? Что происходит у них в душах? — все это неясно. Зрителю трудно определить собственную позицию. Ведь позиции пассивного соглашательства, примиренчества и, по существу, попустительства заезжего журналиста противопоставлена столь же малопочтенная позиция следователя, который ничего не может предложить, кроме ужесточения мер воздействия к нарушителям дисциплины, правил и инструкций. Я понимаю зрителей, которые не торопятся подобного рода требовательность поддержать, разделить. Мы страдаем сегодня не только от недисциплинированности и неуважения к правилам и нормам поведения в хозяйственной практике, но и от излишне ретивого, бездумно-исполнительского следования требованиям и правилам, которые себя изжили, вошли в противоречие с реальной жизнью, с разумом. Тут все гораздо сложнее, и надобно научиться, по давнему совету известного острослова, «зрить в корень». Меры дисциплинарно-правового воздействия определенный эффект (особенно на первых порах), может быть, и дадут, но сами по себе волнующие всех нас проблемы не снимут, не разрешат. Как избавиться от анонимного отношения к общественной собственности, которую многие привыкли считать «казенной» и потому, видимо, не очень волнуются, переживают, наблюдая воочию, как казнокрады и всевозможные «несуны» ею распоряжаются? Как добиться того, чтобы платили за работу, а за не-работу, за прогулы, простои, опоздания не платили, напротив, неотвратимо наказывали; чтобы за хорошую работу платили хорошо, а за плохую, недобросовестную — плохо? И т. д. и т. п.

Я не о том, чтобы нагружать одну картину всеми вопросами и раздумьями по поводу нашей сегодняшней жизни. Спасибо авторам «Остановился поезд» за то, что они взялись за художественное отображение гражданski острой темы и остро поставили ее. Однако жаль, что их чувства, мысли, волнение не заметили, не разделили многие миллионы людей, которых затронутая в фильме проблема прямо касается и тоже волнует. К сожалению, критика наша работает как-то так, что причин популярности или непопулярности того или иного факта искусства не доискивается, не умеет (или боится) подать проблематику картины так, чтобы вызвать к ней интерес общественности. Критика в ответе за то, чтобы действительно проблемная картина была и замечена и по достоинству оценена общественным сознанием.

Будет жаль, если такая же судьба постигнет «Чучело» Ролана Быкова. У меня есть претензии к этой картине, претензии в основном эстетического порядка (лента явно затянута и перетянута в метраже, излишне шумлива, я бы сказал, эпатажна в демонстрации некоторых деталей). Но фильм этот, на мой взгляд, по-своему примечателен с художественной и жизненно-практической точки зрения. Сейчас очень многое падает на долю коллектива, но, борясь за укрепление и развитие коллективистских начал во всех сферах общественной жизни (прежде всего — на производстве, в сфере труда), не следует упускать из виду индивидуальность человека. Потому что масса вещей сегодня, как ни покажется это странным, упирается именно в индивидуальность, в неразвитость личностного начала в человеке. Да, с помощью коллектива можно заставить человека нерадивого, недисциплинированного стать

дисциплинированным, лучше относиться к работе. Но никакой, самый лучший коллектив не способен заставить меня хотеть работать, трудиться творчески, что является достоянием и прерогативой самого человека, его индивидуальности (понятно, общественно развитой, воспитанной). Социалистический коллектив тем и отличается от всех видов лжеколлективизма, суррогатов коллективности, что он состоит из личностей, людей с развитой индивидуальностью, вполне самостоятельных и, стало быть, ответственных. Индивидуальное — это тоже общественная ценность, и его никогда не надо противопоставлять социальному, общественному, за исключением того случая, когда оно, индивидуальное, превращается в индивидуализм.

Этим своим пафосом — защитой человеческой индивидуальности, критическим отношением к ложному коллективизму — дорога мне картина Р. Быкова. Она сделана жестко, местами, пожалуй, даже очень жестко, но эта жесткость поучительна в нравственном отношении. Познакомившись с очерком Юрия Щекочихина «Чисто сердечное признание» («Литературная газета» от 11 января 1984 года), думаю, вы фильм «Чучело» в жестокости не упрекнете и не обвините. Здесь нет и тени «благополучизма», ни капельки равнодушной сытости, столь вредоносных для искусства.

●

Я уважаю драматурга Валентина Черных за его работу в кинематографе. Однако фильм режиссера Э. Ясана «Дублер начинает действовать» (снятый по сценарию, который Черных написал вместе с П. Карякиным и Э. Ясаном), картину, бесспорно профессиональную, добротно сделанную, принять без серьезных оговорок и претензий не могу. В ней есть действие, интересный диалог, запоминается главный герой, молодой директор-дублер Костин, сыгранный мягко, сдержанно и с большой внутренней отдачей Б. Плотниковым. Но, начавшись с игры, действие так и остается игрой, и все, что в фильме происходит, пронизано какой-то чудодейственностью. В последние годы в кино весьма распространился жанр «рождественской сказки» (а еще и «притчи»). Появились блестящие образцы этого вида кинопродукции вроде «Иронии судьбы...», которую все мы с удовольствием смотрим в который раз в предновогодние дни. Но разве это основание для того, чтобы рождественско-сказочный жанр превращать чуть ли не в главный способ постижения, художественного анализа социальной действительности? Я понимаю, почему директор старого закала и типа, которого играет И. Горбачев, так снисходительно относится к молодому, дублеру Костину. Он знает, как отнюдь не сказочно просто осуществляются сдвиги и изменения в производстве на практике.

Как и в случае с картиной «Остановился поезд» (хотя фильмы эти смешивать, путать по значению не следует), глубинная сторона проблемы и здесь осталась просто не затронутой. Зритель это сразу почувствует и по привычке оценит: это «как в кино», то есть несерьезно, не по жизни.

Дело совсем не в том, что молодые иначе видят и по-своему решают проблемы, волнующие и «стариков». Хотя, конечно же, молодым надо больше доверять, не боясь риска, без которого ни одно серьезное дело вообще не делается, а с так называемыми «низами» всегда полезно посоветоваться, чтобы увидеть дело и себя самого со стороны, глазами других людей.

Однако лично я вообще не верю, что, заняв более высокий пост (например, директора завода, как в данной картине), человек обязательно становится умнее, глубже, тоньше в понимании действительности и решаемых тобой проблем. Это верно, что «сверху видней», но лишь тому, кто способен видеть и понимать то, что он видит. И потому я воспринял как нечто весьма условное, искусственное самый факт «превращения» скромных инженеров — заядлых преферансистов в руководителей, так сказать, современного типа. Проблема существует — она в косности, инерционности мышления людей, которые привыкли к «налаженному», как им кажется, хозяйству и не хотят никаких существенных изменений и сдвигов, опасаясь, что это самое «налаженное» тут же

развалится. Нет, на словах они тоже за прогресс, развитие общественного производства, но, увы, только на словах. Они даже знают азбучную марксистскую мысль насчет необходимости постоянного совершенствования производственных отношений, а на практике перед этой мыслью робеют либо просто не знают, как ею по-деловому воспользоваться... В картине о «дублерах», которые начали действовать, на такую постановку вопроса нет даже намека. И прав один из рецензентов — в ней лишь мимоходом сказано о серьезных вопросах.

●

Пока речь шла о картинах честных, сделанных талантливыми людьми. О картинах, несомненно несущих в себе определенный заряд гражданственности. И претензии к ним — в рамках признания состоявшегося искусства.

Что же касается противоречия, о котором было сказано в начале этих заметок, то оно породило совершенно определенное явление, на которое, по моему убеждению, давно уже пора обратить самое пристальное внимание. Появился феномен, ставший чуть ли не особым жанром, — это мнимогражданственный фильм, в котором есть все внешние приметы того, что «нужно», но который, как вскоре выясняется, никому не нужен. Кроме, разве, тех, кто его создал и кому он дает возможность заполнить соответствующую графу плановых единиц. Нет на нас, кинематографистов, Маркса: он бы, по примеру открытого им когда-то «товарного фетишизма», обнажил причуды «планового фетишизма» и описал бы шабаш плановых показателей, когда план становится самоцелью и совершенно не принимается во внимание реальное, жизненно-практическое значение того, что скрывается за той или иной плановой единицей — все равно в материальном или духовном производстве. Надо признать, появились большие мастера — доки по части имитации гражданственности, спекуляции на тематической актуальности. Их излюбленный хлеб — как раз «современность», понятая как «нужная тема», не более того. У нас можно, к примеру, получить деньги (получить запросто) на двухсерийную картину о том, как один — начальник стройки, положительный герой — доказывает другому, что одновременно со строительством автомобильного гиганта надо строить и жилище для строителей, детские сады и ясли, клубы и столовые, а тот, «другой», — замминистра, герой отрицательный — будет всю картину добиваться того, чтобы сначала пустить завод, а уж потом подумать о тех, кто его строит. Спор явно «плюсквамперфектного» происхождения (в хвалебной рецензии на фильм «Коней на переправе не меняют», о котором идет речь, Ф. Кузнецов осторожно-вежливо назвал картину «традиционной»: мол, опять о «новаторах» и «консерваторах»), ибо явный анахронизм выдается здесь чуть ли не за наисовременнейшее противоборство, выглядит как противоречие вполне нормальное, соответствующее, так сказать, духу и содержанию времени. Хотя уже школьнику ясно и известно, что глупо, бессмысленно в экономическом смысле и бесчеловечно с гуманистической точки зрения (не абстрактного, а конкретного, социалистического гуманизма) в сегодняшних, совсем не экстремальных условиях почем зря использовать энтузиазм людей. Может ли такая картина рассчитывать на успех у зрителей? И можно ли сказать о ней, что она отвечает потребностям развивающегося общественного сознания, обеспокоенного тем, что происходит в нашей экономике? Ответ напрашивается сам собой, и прокатная судьба фильма его лишь подтверждает.

Вот такие картины тоже можно отнести к разряду мнимогражданских. Опасность их в том, что они отбрасывают кинематограф на окраину, на задворки общественного сознания и своей очевидной отсталостью в идейном и мыслительном отношении позволяют (разрешают) не считаться с его показаниями, прогнозами, свидетельствами, выводами.

Возникают вопросы: почему так происходит? что порождает подобное явление? откуда произрастает это противоречие?

Июньский (1983 г.) Пленум ЦК КПСС вскрыл эту причину: это отрыв идеологии от социальной действительности, когда как бы упускается из виду, что первая по отношению к последней всегда есть нечто вторичное. Суть дела — в нарушении диалектики общественного

бытия и общественного сознания, в забегании идеологии вперед, в ее нежелании считаться с реальными условиями исторического развития социализма. Говоря еще конкретнее, происходит отлет идеологических лозунгов, прогнозов от почвы реальной экономики и социальной практики. Это одновременно еще и упущение смысла и сложности социалистического преобразования действительности, известного легкомыслия в решении «мировых загадок» (К. Маркс), выпавших на долю коммунизма. Применительно к искусству это можно уточнить, конкретизировать следующим образом.

Несколько лет назад коллектив авторов поставил целью написать книгу под названием «Социалистическое общество (Социально-философские проблемы современного советского общества)». Она рождалась в спорах и дискуссиях, которые нередко приводили нас, авторов, к весьма интересным и неожиданным выводам. Однажды мы попытались прописать «пирамиду проблем», которые должно решить общество развитого социализма — проблем экономических, социальных, культурных. Создав такую пирамиду, мы встали перед необходимостью назвать проблему (или противоречие), которая должна быть помещена в основание этой пирамиды, то есть ту, с которой следует начать решение всех других вопросов общественного развития. И пришли к выводу, что начинать надо с оптимизации потребности общества в самопознании. Когда я прочитал в материалах июньского Пленума то место, где говорится, что мы плохо знаем то общество, в котором живем, что многие закономерности современного социализма нам просто неизвестны, я еще больше убедился в актуальности проблемы, связанной с пробуждением и развитием потребности общества в самопознании. Обойдите эту потребность, и общество уподобится человеку, который, увидев, что у него под глазами образовалась синева или мешки, все это как будто не замечает и утешает себя: мол, ничего, все в порядке, ничего особенного не произошло, как-нибудь обойдется и т. п. Надо ли развивать мысль насчет того, что этот человек оказывает сам себе плохую услугу и что такая несамокритичность к добру не приведет?..

Какое отношение, казалось бы, все это имеет к кино, к искусству? Самое прямое. Вот уже больше двадцати лет не слышно, чтобы кто-нибудь на каком-нибудь важном форуме посетовал на то, что сатиры мало. И в докладах на наших кинопленумах анализ состояния киноискусства тоже обходится без разговора о сатире. Может быть, сатира не нужна? В самом деле, сняли один несчастный «Гараж», а до сих пор не утихли страсти, нужно ли таким способом бороться с мещанством и потребительством. Невероятно, но это факт — кинематограф всячески боится побеспокоить мещанина, обнажить его современное лицо и нутро, давно уже нуждающееся в художественном (и научном тоже!) исследовании; последним запоминающимся бюрократом на экране был едва ли не товарищ Огурцов из «Карнавальной ночи»! И создается впечатление, что именно мещанам и бюрократам живется сейчас привольно, весело, вольготно на Руси, настолько они защищены от сатирического разоблачения и осмеяния. Вот так на деле выглядит то, что называется потребностью общества в самопознании, в катарсисе, нравственном очищении.

О чем хочется сказать, обращаясь к кинематографистам и к тем, кто руководит этим важным участком идеологической, воспитательной работы?

Негоже нам, коммунистам, обладающим самой передовой марксистско-ленинской идеологией, уходить от реальности, от жизненной правды. А то ведь появится какой-нибудь современный профессор Серебряков и на манер своего чеховского прототипа поучающе скажет в наш адрес: «Дело надо делать, товарищи!..» И нам нечего будет сказать ему в ответ, хотя и знаем мы, что не таким, как он, советовать и указывать.

●

В этой связи несколько слов о проблеме героя, которую активно обсуждает сейчас кинематографическая общественность. Недавно автор статьи в серьезном журнале затосковал об «идеальном герое», пытаясь реанимировать давно дискредитировавший себя термин. Автор статьи знает, что у этого термина незавидная судьба (как, впрочем, и у понятия «герой за-

земленный»), и тем не менее ему бы хотелось видеть в искусстве и литературе именно идеального героя. Июньский (1983 г.) Пленум ЦК КПСС ставит этот вопрос иначе. Критикуя произведения искусства, где на первый план выходят неудавшиеся судьбы, ноющие и развинченные персонажи, Пленум отметил значение героев, воплощающих благородство жизненных целей, идейную убежденность, трудолюбие и мужество. И было подчеркнуто, что «таких героев не надо выдумывать, они рядом с нами» [1]. Речь шла, как я понимаю, не об «идеальном герое», а о герое положительном — «человеке с идеалом», если воспользоваться определением М. Горького. О таком герое, как, например, в саратовском телефильме режиссера Д. Лунькова о молодом директоре Ульянкине. Человек сложный, в чем-то даже противоречивый, он и в деловом и в нравственном отношении вызывает уважение, а то и восхищение окружающих, всех узнавших его близко людей. Они, правда, называют его «корягой», отмечают в нем какие-то недостатки, но работать хотят под его началом, признают его авторитет. Это герой реальный, а не идеальный — по природе и натуре своей, узнаваемый и близкий людям. В такого героя зритель поверит. И дело здесь не в «утепляющих» или «приземляющих» его облик недостатках, тем более — «червоточинках», а в социально-исторической и психологической правде характера. У положительного героя может и вовсе не быть недостатков — как, например, у Алеши Скворцова из «Баллады о солдате» (для меня до сих пор этот образ — чудо предельной жизненности и высочайшей художественности), и он будет убеждать, в него будут верить, ему будут сопереживать. Пример с Ульянкиным — еще одно подтверждение давнего тезиса реалистической эстетики о том, что идти надо от жизни, ею поверяя желаемое. Что же касается идеала, то и он сам, как говорил А. И. Герцен, не что иное, как действительность, очищенная от случайности, «преображенное созерцание настоящего» [2].

В связи с темой «идеального героя» я вспомнил письмо покойного Василия Макаровича Шукшина, написанное мне по следующему поводу. После сборника «Культура чувств», где была опубликована первая большая теоретико-публицистическая статья В. М. Шукшина «Монолог на лестнице», я задумал еще один сборник — «Искусство нравственное и безнравственное». И, пригласив участвовать в нем В. Шукшина, написал ему письмо (он жил тогда в Свиблово, без домашнего телефона), где попытался заинтересовать его темой положительного героя. Эта тема и тогда была очень актуальной, в частности в связи с темой «маяков» в жизни и в искусстве.

Попытки создавать «маяки» на экране обычно кончались неудачами, поскольку зрителям предлагался не живой характер, а ходячая добродетель, без сучка и задоринки (как в случае с фильмом «Знакомьтесь, Балуев!»). В ответ на мое приглашение принять участие в сборнике Василий Макарович прислал письмо, в котором поставил эту проблему по-шукшински остро. Впоследствии он реализовал волновавшие его мысли в статье «Нравственность есть Правда».

Полемизируя со зрителями, писавшими ему и требовавшими «красивого, нравственного героя», он замечает, что ничего против нравственного героя не имеет и сам старается по мере сил его создавать. И при этом пояснял: «Но только для меня нравственность не совсем герой. И герой, конечно, но живой, из нравственного искусства, а не глянцевитый манекен, гладкий и мертвый, от которого хочется отдернуть руку. Чем больше такой манекен «похож» на живого человека (есть большие мастера этого дела), тем неприятнее. Попробуйте долго смотреть ему (манекену) в глаза, станет не по себе». Шукшин не верил в воспитывающую силу такого героя, и потому с таким неприятием, даже сарказмом отзывался об «устоявшихся», как он их определил, положительных героях многих рассказов, повестей, романов и фильмов. «Сразу признаюсь: я не уважаю его, «устоявшегося». Такой он положительный, совершенный, нравственный, трезвый, целеустремленный, что тоска берет: никогда таким не

---

[1] Материалы Пленума ЦК КПСС. 14—15 июня 1983 года. М., 1983, с. 47—48.

[2] Герцен А. И. Собр. соч. в 30-ти т., т. 3. М., 1954, с. 87.

стать!.. Я подозреваю, никто в таких героев не верит. Зачем же они кочуют из книги в книгу, из фильма в фильм? Зачем они все совершенствуются и совершенствуются — чтобы служить примером? Да неужели мы так неразумны, что не видим, не чувствуем, как эта «агитация положительным героем» бьет нас другим концом! И как еще бьет!» [3]

Давайте последуем за шукшинским подходом к вопросу, попытаемся вывести на экран героя, взятого из гущи самой жизни, а если сочиненного, вымышленного, то так, чтобы он до удивления был правдив и убедителен. Писать надо правду — жизнь настолько сильнее того, что мы можем сами придумать, что в каждом конкретном случае приходится думать лишь об одном — о соответствии ей. Только правдивый герой может взять зрителя в духовный плен, стать для него желанным примером и предметом подражания.

Не надо думать, что с этим, казалось бы, саморазумеющимся подходом к проблеме все обстоит просто и с ним все будут согласны. В подтверждение сошлюсь на личные впечатления. Недавно мне позвонили из «толстого» московского журнала и пригласили участвовать в «круглом столе» по теме положительного героя. Ссылаясь на занятость, я долго отказывался, но в конце концов дал себя уговорить. И мы договорились с работником журнала, что вернемся к разговору, уже более конкретному, через два-три дня, когда мне станет ясно, что я могу сказать по данной теме по существу. Через несколько дней состоялся телефонный разговор, в котором я в общих чертах высказал идею своего предполагаемого выступления. Я сказал примерно следующее: «С положительным героем на экране или страницах романа будет трудно до тех пор, пока ему, герою нашего времени, не позволят сразиться с противником «по плечу», пока он не окажется лицом к лицу с действительно крупными, серьезными, затрагивающими кровные интересы людей проблемами и не будет участвовать в разрешении реально возникающих противоречий в обществе. Без крупного дела и крупного противника не может быть и крупного положительного героя. И он должен быть очень узнаваемым для масс людей, и не следует бояться при этом противоречивости, сложности, неоднозначности в нем самом. Давайте вдумаемся: получился бы тот Чапаев, каким он представлен в известном фильме Борисом Бабочкиным, не будь в картине полковника-беляка, сыгранного И. Певцовым, «психической атаки» каппелевцев и не будь он сам столь наивным и не очень грамотным (не знал того, что большевики и коммунисты — это одно и то же!)?». Согласитесь, высказанная мною мысль достаточно ординарная, напрашивающаяся сама собой. И даже она «испугала» устроителей дискуссии. Но и тогда, когда мы не используем термин «идеальный герой», последний, как тень отца Гамлета, витает над нами или стоит за нашей спиной. Впрочем, наверное, идеальный герой возможен, если под таковым иметь в виду, скажем, Рыцаря Печального Образа Дон Кихота или князя Мышкина. Но они будут обязательно немного (а то и много) чудаками, идиотами — в глазах так называемого «нормального» зрителя. Как был в свое время воспринят некоторой частью публики страховой агент Деточкин из «Берегись автомобиля», герой отнюдь не идеальный, но предлагающий такой потолок нравственного существования, к которому большинство из нас просто не готово в настоящее время. Меня удивило, например, недавно высказанное суждение актера Льва Дурова по поводу Деточкина. «Со временем положительный герой, — по мнению Дурова, — перестает быть героем-назиданием и как будто даже лишается абсолютной, стопроцентной «положительности». Подражать такому герою становится трудно. Нас восхищает странное стремление к справедливости в Юрии Деточкине, блистательно сыгранном Иннокентием Смоктуновским в фильме «Берегись автомобиля», но подражать ему... Сомневаюсь, что будут подражать» [4]. Странное, весьма буквалистское, «лобовое» представление о подражании героям

[3] Шукшин В. Нравственность есть Правда. — В сб.: «Искусство нравственное и безнравственное», М., 1969, с. 140—141.

[4] Только подлинность (монолог актера Льва Дурова о современном герое). — «Советская Россия», 1984, 28 февраля.

произведений искусства вообще и о том, что может и должно стать «предметом подражания» для зрителя. Если так рассуждает художник, которому, как говорится, сама профессия велит понимать и толковать это правильно, то что тогда требовать от тех, кто убежден, что именно кинематограф повинен в увеличении числа курящих женщин и мужчин. Короче, здесь есть над чем подумать, а может быть, и поспорить.

Что же касается духовного, нравственного воздействия героя искусства на людей, то здесь я полностью разделяю мнение В. Шукшина, высказанное в той самой статье, которую он написал для книги «Искусство нравственное и безнравственное»: «Правда труженика и правда паразита, правда добра и зла — это и есть, пожалуй, предмет истинного искусства. И это есть высшая Нравственность, которая есть Правда. Нравственным или безнравственным может быть искусство, а не герои... Честное, мужественное искусство не задается целью указывать пальцем: что нравственно, а что безнравственно, оно имеет дело с человеком «в целом» и хочет совершенствовать его, человека, тем, что говорит ему правду о нем. Учить можно, но если учить по принципу: это — «бяка», а это — «мня-мня» — лучше не учить. Ученики будут вырастать ленивыми, хитрыми, с наклонностью к паразитическому образу жизни. Потому что нет ничего легче: не самому решить трудную задачу, а списать с доски. Нравственность можно подделать. И подделывают. И очень удобно живут — «в соответствии»...[5]

Кино, вообще искусство, может властвовать над умами и чувствами людей двумя способами: либо утешительными сказками, образными сновидениями и грезами, либо правдой — жизненной и художественной, опирающейся на коммунистический идеал. Середины, в том числе и золотой, тут нет и быть не может. Первый путь, испробованный Голливудом и доказавший свою влиятельную, увы, массово-заразительную силу, нашему искусству заказан, для нас абсолютно неприемлем. Это очень разные вещи — превращать «сказки в быль», как пелось когда-то в популярной песне, и превращать быль в сказки, выдавая последние за реальность, нечто свершенное, достигнутое. Таким способом формируется лишь «ложное сознание», как именовал его К. Маркс. Воспитывать людей деятельных, убежденных в правоте нашего общего дела и готовых постоять за него в любых ситуациях и условиях может только настоящее искусство, не боящееся правды жизни, какой бы она ни была.

В правде — сила искусства, мера его близости к жизни и культурной ценности. Разумеется, правда, как м ы е е п о н и м а е м, то есть в соответствии с нашими представлениями, идеями, идеалами. И потому остро встает вопрос о гражданской и социально-нравственной ответственности художника, критика в современной ситуации. Одной смелости, гражданственности сейчас мало. Необходим высокий уровень политической и философской культуры. Надо знать, понимать, что происходит вокруг и внутри нас самих. Пробиться к истине — что может быть увлекательнее этого? Кто-то из древних метко заметил: «Все надоедает, кроме понимания». Не знаю, как других, меня очень раздражает верхоглядство, нежелание художника или критика проникнуть в смысл явления, познать сущность изображаемого события, факта, удовлетворенность скороспелыми выводами и объяснениями. И просто незнание того, за что берется художник, о чем пытается судить и чему поучать миллионы людей. Горький был прав, когда говорил, что социальный прогресс намного выиграл бы в быстроте и гуманности, а люди стали бы более оригинальными, если бы все меньше учили и больше учились...

Недавно на одном из творческих семинаров кинематографистов зашла речь о возможностях, особенностях и механизмах действия художественного сознания, и я был немало удивлен, убедившись в том, что ни один из тех, с кем я беседовал, не прочитал, к примеру, книгу «Духовное производство», в которой речь идет как раз о том, как возникает, «производится» и функционирует духовная культура. Мы разрешаем себе не знать того, чего не знать сегодня не имеем права, что обязаны знать и понимать. Мыслительный уровень многих кино-

[5] «Искусство нравственное и безнравственное», с. 143—144.

картин настолько низок, что при всем желании порой трудно даже догадаться, о чем, собственно, авторы ведут разговор, что существенное хотят сказать зрителю. Наша терпимость к банальщине, примитиву мысли и чувства, к той самой простоте, что «хуже воровства», стала слишком заметной, чтобы ее не замечать. Проблема «оглупления» зрителя — а формы и приемы проталкивания на экран пустоты мысли и чувств весьма разнообразные — еще ожидает своего беспристрастного анализа и обсуждения. Моя бы воля — целый пленум кинематографистов посвятил бы вопросу социального мышления художника, его познавательной и гражданской ответственности за изображаемое. Я имею в виду серьезный, аналитический, доказательный разговор о том уровне знания и понимания, на котором современная действительность предстает на наших экранах. Ведь наши похвалы хорошим фильмам и претензии к плохим за редким исключением носят констатирующий, малодоказательный характер. У нас до сих пор не выработан критерий и инструментарий определения идейно-воспитательного и культурного успеха или неуспеха фильма, его значимости в общественной и культурной жизни страны. В самом деле, когда фильм становится духовным, культурным событием в жизни страны, народа? Что и кто это определяет, какими мерками и показателями при этом руководствуется?

Стоит внимательнее разобраться, к примеру, в явлении, именуемом «мелкотемьем» и «бытовщиной». Скажем, я лично убежден в том, что мелких тем для искусства вообще не существует. Ибо всё, буквально всё — вплоть до самых мелочей, касающееся жизнедеятельности человека — и общественной, и личной, очень важно и интересно, более того — общественно значимо. Тем, кто не знает (или не хочет знать), что около двадцати процентов абортов у нас делают несовершеннолетние девочки, тема такого фильма, как «Вам и не снилось...», вообще тема юношеской дружбы и любви может показаться достаточно «личной» и даже «мелкой». Но все, что совершается в душах людей, вплоть до самых интимных переживаний, имеет самое прямое отношение к судьбе того великого движения, в котором мы непосредственно участвуем. Льву Толстому в «Анне Карениной» была близка «мысль семейная». Но мы знаем, во что она превратилась и чем стал этот семейный роман. Строительство нового быта — общественного и личного — важнейшая и труднейшая задача, в которой, надо подчеркнуть еще раз, нет ни одной, ни единой (буквально!) мелочи. Другое дело — «жэковское» мышление, «кухонный» взгляд на вопросы и проблемы быта. Вот с этим и надо бороться, не бросая тень на сам «плетень». Иногда говорят: «бытовизм заел» кино, а я годами жду фильма о любви, в котором люди действительно любили бы друг друга, а не отделывались бы разговорчиками о своих чувствах. И потому с таким уважением — зрительским, человеческим! — воспринял фильм Петра Тодоровского «Военно-полевой роман», где именно чувство становится главным героем картины, поступков и самого бытия героев. Где не говорят о любви, а любят... Ведь я помню, к какому результату пришли очень талантливые авторы, задавшиеся целью создать картину о сложной судьбе современной женщины, которая хочет жить чувством, не лгать в своем чувстве. В фильме было все, кроме одного-единственного: самого чувства любви, желания, страсти, хотя героиню играла опытная, хорошая актриса, но не было того, что, помните, оправдало в глазах читателя Анну Каренину, решившую оставить благополучного (и по-своему любящего ее!) мужа, «броситься на шею» весьма поверхностному и не очень-то верному любовнику, оставив в прежнем, мужнином доме своего ребенка. Нет, я бы всячески призывал кинематографистов создавать фильмы о любви, о семье — и настоящей, и «случайной» (как называл определенный род браком закрепленного семейства Ф. М. Достоевский) — и разобраться в том, почему так мало сейчас «настоящих мужчин» и, если взглянуть с другой точки зрения, «настоящих женщин» (ведь это проблема — да еще какая!).

В том-то и беда, что у нас много плохих, точнее — никаких, фильмов о любви, семье, отношениях взрослых и детей, как, впрочем, и о производстве, общественном бытии в широком

смысле слова. Мелкотемье, если это понятие имеет смысл, — это неумение вскрыть, обнаружить общезначимое и общеинтересное в том или ином явлении, событии, факте. Вот, к примеру, такое рядовое событие — человек уходит на пенсию, на так называемый «заслуженный отдых». Что это за жизнь, которая его ожидает впереди, — доживание, или это вполне полноценная, имеющая свои радости, проблемы и огорчения стадия, этап жизни? И как люди уходят на пенсию — это тоже интересная проблема. Затронув всего лишь «частный» аспект жизни Сергея Никитича Абрикосова — героя «Частной жизни», А. Гребнев и Ю. Райзман подводят зрителя к весьма серьезным размышлениям. Оказывается, можно участвовать в созидании новых условий социальной жизни, а самому проживать ее по-старому. Оказывается, между жизненными обстоятельствами и самим человеком образуется очень сложная, капризная, со многими неожиданностями взаимосвязь, где субъекту, личностному фактору принадлежит весьма важная роль, гораздо более существенная, чем мы обычно думаем. Значение «Частной жизни» я вижу прежде всего в том, что она продемонстрировала большие, к сожалению, во многом еще скрытые (и от художников, и от зрителей) возможности так называемой личной темы.

●

В связи со всем сказанным выше — немного о критике, вопрос о которой был остро поставлен на июньском Пленуме ЦК КПСС. Хотелось бы обратиться к вопросам, так сказать, изначальным, простым, «детским», как их именовал А. Блок. К кому, собственно, адресуется художественная критика и кому она нужна? Что от нее, кинокритики, реально, фактически зависит? Наконец, насколько сама критика сознает и то, что она делает, и то, как она это делает? Вопросы эти не праздные, не схоластические и возникли не на пустом месте, в этом меня лишний раз убедило выступление известного кинорежиссера на одном из пленумов нашего союза. Он заявил с трибуны авторитетного собрания, что нужна критика, замечающая хорошие фильмы и хорошее в фильмах, и что всякая иная критика «мешает делать кино» и просто лишена смысла. Сказано это было не сгоряча, не в пылу полемики, а с убежденностью и ссылкою на авторитет К. С. Станиславского, которому якобы нравилась такая вот «хорошая» критика. Поскольку автору этого суждения никто тогда не возразил публично, можно сделать вывод, что столь абсурдное представление о критике, ее смысле и задачах если и не разделяется многими, то и не рассматривается как нечто чрезвычайное или достойное особого внимания общественности.

Кинокритике быть критикой в точном значении этого понятия, безусловно, кое-что мешает. Режиссер, мечтающий о критике без критики, просто не заметил, что мечта его давно уже реализована и приобрела черты вполне устоявшегося явления, своего рода привычки. В известном постановлении ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» оно получило наименование «комплиментарной критики» и было резко осуждено. Это отраженно дает о себе знать все та же «теория бесконфликтности», казалось бы, отринутая общественным мнением и сознанием, но, увы, живучая. Партийная печать не раз отмечала в последнее время, что «нежных разборов», как иронически называл подобную критику Н. Г. Чернышевский, представляющих собой плоды не только приятельских и групповых пристрастий, но и эстетической невзыскательности, в нашей сегодняшней критике предостаточно. Не будем заблуждаться, авторы подобных нежных, приятно услаждающих авторский слух и зрение критических выступлений знают, что делают (и, заметим, достаточно искусны в своих угодливо-пристрастных построениях, и при случае возмутятся вашим недоверием к искренности пропетого ими похвального слова). Я не думаю, что комплиментарная критика когда-либо вообще исчезнет — слишком мощны питающие, вызывающие ее к жизни источники. Беда в том, что отсутствует критика критики, возможность — желательно безнаказанная! — поставить под сомнение ту или иную вкусовую точку зрения. И знаете, почему трудно бороться с подобной «критикой»? Не только потому, что у нее есть влиятельные защитники, которые, как правило, не дадут себя в обиду. Но прежде всего пото-

му, что многие критики позволяют себе (а печатающие их органы разрешают им это) быть неаналитичными и бездоказательными. Так, скажем, повелось, что положительное впечатление от картины не принято обосновывать. Анализ давно подменен оценкой, чаще всего следующей за описанием содержания картины, то есть пересказом ее сюжета и ее фабулы.

На XXVI съезде партии науку назвали «возмутителем спокойствия». Еще больше это относится к художественной критике. Но печать «благополучизма», самодовольства, сытости лежит и на ней. И она научилась обходить острые углы, делать вид и не замечать того, что «на скатерть пролито». Я говорю не об отдельных выступлениях — иногда и смелых, острых, принципиальных. А именно об общем тоне и самочувствии критики, работающей в угоду «довольного собой сознания», которое весьма поднаторело в производстве мнимогражданской (одновременно и мнимохудожественной) кинопродукции. Дело ведь не только в том, что какую-то картину перехвалили, возвели в ранг шедевра и провозгласили без каких-либо оснований «еще одним шагом вперед» в развитии кинематографа. Вошло или не вошло произведение по-настоящему глубоко в общественное сознание данного времени — вот с чем должен считаться критик, оценивая то или иное творение. А мы ведь, случается, награждаем самыми высокими эпитетами, иногда и премиями авторов за фильмы, которые просто не посещаются зрителями, которые им просто неизвестны. Это в искусстве, которое по природе своей считается самым массовым. То есть произведение может не стать фактом общественного сознания своего времени — и быть отнесенным в критике к его чуть ли не важнейшим событиям. Поистине ситуация, достойная Кафки!

Посмотрите, как робко касается критика жизненной проблематики фильма. Как будто не было в прошлом опыта и примера «реальной критики», для которой обсуждение любого эстетического вопроса становилось обсуждением вопросов гражданских, жизненно практических. Художественная критика была трибуной и формой саморазвития общественного сознания. Мнения, суждения, оценки критики (иногда совершенно конкретного критика) ждали с нетерпением, и не для того обязательно, чтобы с ним тут же согласиться. Сейчас, простите, никто никого не ждет. Вернее, ждут, но не разбора, не анализа, не заинтересованного разговора о том, что же случилось в произведении и случилось ли вообще. Любители похвальных рецензий даже не обижаются на скуку похвал и бездоказательность положительных оценок. Увы, даже самые большие мастера, судя по всему, не ждут от критики ничего другого, кроме похвалы и ободрения. Но, как однажды не без иронии заметил А. С. Пушкин, ободрение может оперить только обыкновенные дарования. Может быть, именно ведущие мастера нашего кинематографа подадут пример более требовательного и в то же время терпимого отношения к критике — отношения, соответствующего масштабу их личности и таланта?! Впрочем, еще важнее заметить и отметить другое: занимаясь отдельными фильмами, критика почти совсем не занимается кинематографическим потоком, тем более — процессом. При всем желании вы не сможете сегодня отослать серьезного зрителя ни к одному аналитическому обзору или проблемной статье, в которой критически требовательно и на хорошем теоретическом уровне было бы прослежено развитие кинематографа за последние пять-десять лет. Как же может она в таком случае выполнять свою функцию — быть «главным методом влияния на художественное творчество»? [6]

Идейное и нравственное здоровье искусства заключается прежде всего в его способности глубоко и безбоязненно отражать правду жизни, не теряя при этом перспективу общественного развития. И как бы ни была жестока художественная правда, она будет оптимистична, ибо породили ее не скептическая ухмылка и не желание «поддакнуть», а партийная, искренняя заинтересованность в успехе нашего общего дела. Правда истории и правда человеческого характера — таково начальное, первое условие подлинного реализма в искусстве, его духовной силы.

---

[6] Материалы Пленума ЦК КПСС. 14—15 июня 1983 г., с. 19.

Л. Белова

В зеркале кинодраматургии

Кинодраматургия — важнейшее слагаемое кинематографического процесса. Именно и прежде всего в сценарии находят отражение явления и проблемы действительности, формируемые и выдвигаемые временем на первый план судьбы и характеры. Но достаточно ли знаем мы о том, что в нашей кинодраматургии происходит сегодня? Правильно ли судить о сценарии только по тому, каким мы видим его в фильме?

Сценарий пишется для экрана, но, будучи произведением литературы, способен обрести и другую, вполне самостоятельную жизнь. В том, разумеется, случае, если будет напечатан. Сценарии печатаются регулярно в журнале «Искусство кино», в альманахе «Киносценарии», а также отдельными книжечками, которые не залеживаются на прилавках. Читательская аудитория кинодраматургии велика и растет год от года. Но отдельные сценарии, читанные врозь и в разное время, не могут дать полного представления о творчестве кинодраматурга, так же как отдельные фильмы — о творчестве кинорежиссера. Чтобы познать мир писателя, нужно прочитать подряд хотя бы несколько его произведений. Для этого требуются не книжечки, а книги — такие, как сборники сценариев М. Смирновой, М. Папавы, Евг. Габриловича, И. Ольшанского и Н. Рудневой, В. Шукшина.

В 1979 году вышли: «Избранное» Г. Шпаликова, куда вошли его сценарии и стихи, и «Шесть повестей для экрана» А. Гребнева. В 1982 году библиотека кинодраматурга пополнилась еще одним изданием — книгой сценариев Б. Метальникова «Отчий дом». О двух последних и пойдет речь, ибо в этих сборниках кинодраматургов, активно действующих сегодня, нашли выражение характерные черты духовной жизни нашего общества, отличительные свойства кинопроцесса, так же как проблемы собственно кинодраматургические.

«Шесть повестей для экрана» Анатолия Гребнева и «Отчий дом» Будимира Метальникова — отчет о сделанном без малого за четверть века, но ни в коей мере не окончательный итог. Такие, например, работы, ставшие принципиально важным явлением кинематографа 80-х годов, как «Частная жизнь» А. Гребнева и «Надежда и опора» Б. Метальникова (совместно с Ю. Черниченко), в сборники войти не успели.

Люди одного поколения, оба пишущие в жанре, которому лучше всего подходит определение «лирическая проза», они сходятся в принципах подхода к действительности, в способности ощутить и передать актуальность общественной проблемы, типичность конфликта, характера. И вместе с тем это художники весьма разные. Не только в выборе материала — один пишет преимущественно о деревне, другой — о городе, но и в принципах сюжетосложения, в сценарных конструкциях, в аспектах исследования психологии, что делает разговор особенно интересным именно сегодня, когда многообразие, многоплановость становятся все более заметными свойствами советского киноискусства.

Будимир Метальников пришел в кино в середине 50-х годов, в счастливую пору расширения производства и стремительного движения от искусственной тесноты павильонного киномира к просторам реальной жизни. Совсем юным Метальников успел изведать бремя судьбы солдата-фронтовика — воевал, был тяжело ранен. Когда вернулся, пошел учиться на сценарный факультет ВГИКа, который окончил в 1954 году и сразу же заявил о себе сценарием «Крутые Горки», фильм по которому увидел свет в 1956 году и был не просто замечен, но стал одним из первых произведений нового этапа нашего кинематографа. И потому, что в нем говорилось о животрепещущих проблемах колхозной деревни, и потому, что мера правды в показе послевоенной деревенской жизни была по тем временам непривычно высокой. Его герои заняты не соревнованием в рекордах, а решением самых простых, насущных вопросов:

как жить колхознику, чтобы дать хлеб государству и накормить семью.

Вслед за «Крутыми Горками» Метальников написал «Березы в степи» (совместно с Б. Тёткиным), «Отчий дом», «Простую историю», «Дом и хозяин» — все о деревне. В очень удачном предисловии к сборнику Л. Нехорошев задумывается, почему Метальников, городской человек, пишет преимущественно о деревне: «Метальников писал свои сценарии о родине, о России, об отчем доме, о корнях человеческих. И родина эта ассоциировалась для него с деревней, с окружающими ее полями, озерами и лесами, с простыми людьми, не оторвавшимися от земли» [1]. Я бы прибавила к этому, что немалую роль сыграло здесь фронтовое прошлое Метальникова. Много городских людей впервые на войне по-настоящему увидели, почувствовали природу. Зная раньше лишь прелести пионерского лета, вчерашние городские школьники поколения Метальникова впервые на себе испытали и холод осенних затяжных дождей, и окопную зимнюю стужу, и весенние распутицы.

Земля, изрезанная траншеями, изрытая воронками от снарядов, но все равно прекрасная и спасительная, запала в душу молодого солдата, заставив дать обет верности на всю жизнь. Метальников, остро и тонко чувствующий природу, воспринимает ее как живое существо. Вот как описывает он послевоенный пейзаж в сценарии «Дом и хозяин»: «Лес был убит войной. Видно, не один день стояла здесь оборона и бушевал артиллерийский огонь. Но убитых солдат закопали, а расколотые и обезглавленные деревья остались стоять. И в эту пору ранней весны не понять было, осталась ли живой хоть одна ветка на обуглившихся стволах» [2].

Многое предстояло воскресить, исправить, наладить после войны — и землю, и людские судьбы. И прежде всего судьбы тех, кто с землей был прямо и непосредственно связан, — крестьян. Им приходилось особенно тяжко, и об этом почитал своим гражданским долгом сказать молодой кинодраматург.

Какие только повороты не вершила война в человеческой жизни и десятилетия спустя после окончания! Так внезапно узнает о существовании родной матери, колхозницы, юная Таня, которую удочерили и вырастили в интеллигентной столичной семье. Но как ни важна история девушки, открывающей для себя отчий дом, главная героиня сценария Метальникова, пожалуй, все же не она, а мать ее, Наталья Авдеевна, «высокая худощавая женщина лет пятидесяти пяти, в сапогах и жакетке, похожей на мужской пиджак, на голове у нее был нарядный цветной платок, из-под которого выбились черные с проседью волосы. Лицо у нее было темное, но черты его — строгие и правильные. Должно быть, в молодости она была хороша собой» [3]. Такой предстает она впервые перед приехавшей из Москвы дочерью.

Принявшая на свои плечи столько горя, что другому не выдержать, она не сломилась, не ожесточилась сердцем. Мужа и двух сыновей потеряла Наталья Авдеевна на войне, а младшая, Таня, пропавшая при бомбежке, теперь, через восемнадцать лет, стоит перед матерью и смотрит чужими глазами. Только чуткость и деликатность Натальи Авдеевны, такт и великое терпение помогают ей в конце концов найти душевный контакт с дочерью. Лишь когда горе — несостоявшаяся девичья любовь — сокрушает Таню, впервые Наталья Авдеевна, не таясь, высказывает материнские чувства: «Что же ты прячешься от меня? Думаешь, не вижу, не знаю? Все вижу и все знаю. Какая-никакая, а я тебе мать, под сердцем носила».

Ласковый голос и добрые руки, обнимавшие ее, а может, сердце, удары которого она могла услышать, сделали свое дело, и Таня заплакала, уткнувшись ей в грудь» [4].

Наталья Авдеевна, безотказная труженица, не ведает жажды накопительства. «Ты-то дурочка блаженная. Оттого у тебя и крыша худая», — бросает ей скандальная Стешка. Но Наталья Авдеевна мудра высшей мудростью доброты к людям. Ту же Стешку она понимает и жалеет, что жизнь ее неудачно сложилась.

Есть у Метальникова женский тип, я бы ска-

[1] Метальников Б. Отчий дом. Сборник сценариев. М., 1982, с. 5.
[2] Там же, с. 182.
[3] Там же, с. 17.
[4] Там же, с. 61.

зала, излюбленный, к которому относится и Стешка, — это молодая, полная сил и бьющей через край энергии женщина, потерявшая в войну мужа, обреченная на одиночество. Таковы и Марья в «Крутых Горках», и Александра Потапова в «Простой истории». Скорректированный временем, этот характер появится и в сценариях о сегодняшнем дне — в озорной Раечке из «Надежды и опоры», бесцеремонно заявляющей о своем чувстве к человеку, которого полюбила, и отдающейся этому чувству беззаветно, верно и преданно. Такова Верка из сценария «Трижды о любви», отчаянно отстаивающая свое право на любовь, полудетскую, но глубокую и сильную.

Наиболее полное воплощение этот женский характер нашел в «Простой истории». Благодаря острому языку и бесстрашной решительности, с которой выступила Александра на колхозном собрании, выбрали ее председателем, неожиданно как для нее самой, так, пожалуй, и для тех, кто дружно за нее проголосовал. Став председателем, Александра начинает переживать все те трудности конкретной работы, которые на расстоянии кажутся незначительными и легко устранимыми.

Герои сценариев Метальникова не всегда обретают гармонию в своей жизни. Но в поисках ее становятся лучше, душевно богаче, мудрее. Кинодраматург и поэт Геннадий Шпаликов писал в одном из своих стихотворений:

Бывают крылья у художников,
Портных и железнодорожников,
Но лишь художники открыли,
Как прорастают эти крылья.

Мы видим, как прорастают крылья у героев Метальникова, причиняя им не только радость, но и боль. Взлетая, герои не отрываются от земли, а как бы берут с собой жизненные заботы, переосмысливая и преображая их.

Самые простые вещи, о которых пишет Метальников, — нужда в хлебе, и не фигуральная, а буквальная: хлеба так недоставало в деревне, с трудом изживающей военную разруху, — разлука с близкими, семья и любовь, — эти простые вещи составляют основу человеческого существования и становятся предметом подлинного искусства.

В 1959 году Метальников пришел в третье творческое объединение «Мосфильма», которым руководил М. И. Ромм, и сказал: «Я хочу написать сценарий о любви». Заявление это, теперь достаточно банальное, тогда звучало чуть ли не вызовом. В планах студий такая тема не значилась. В крайнем случае она предполагалась в рубрике «о жизни и труде» рабочих, колхозников, ученых и т. п. Метальников рассказал, что задумал историю о пареньке, который из своей геологической партии ходит на железнодорожный переезд к приглянувшейся ему девушке — сначала пять, потом десять, пятнадцать километров (партия все время переезжает). Ходит, даже не пытаясь познакомиться — просто поглядеть... Замысел поддержали. И родилась «Алешкина любовь».

Семнадцатилетний щуплый, узкоплечий парнишка, вечная мишень насмешек бывалых работяг на буровой, обладает великим даром любить — бескорыстно и сильно. Для его любви нет препятствий — ни расстояние, ни равнодушие избалованной поклонниками Зинки, ни ухмылки товарищей не останавливают Алешку.

По сюжетным канонам любовью награждался передовик труда. Алешка же — работник незавидный, слабосильный, неловкий. Как же тяжко ему, когда он, желая выкроить время для свидания, берется один за работу, рассчитанную на двоих! Через силу, но делает.

От природы застенчивый и робкий, Алешка с кулаками кидается на парня, оскорбившего Зинку дурным словом. Избитый в кровь, едва передвигающий ноги, он все же оказывается победителем. Мало того, что вся бригада заставляет Алешкиного противника извиниться перед девушкой, нравственный максимализм этого негероического героя способствует тому, что окружающие начинают пересматривать свои представления о жизни. Ведь и Зинка, из-за которой весь сыр-бор загорелся, по-настоящему поняла, как ее оскорбили, только после вмешательства Алешки. Самый юный и жизненно неопытный, Алешка пробуждает в окружающих обостренное чувство достоинства — одно из главных в моральном кодексе Будимира Метальникова.

В любви герои Метальникова открываются людям и самим себе, по-новому начинают воспринимать мир с его страданиями и радостями. Так, любовь, пробудившаяся в душе Тани к председателю колхоза Сергею Ивановичу («Отчий дом»), помогает ей понять и принять чужую поначалу деревню и ее жителей, в их числе родную мать. Любовь к приезжей библиотекарше Лене делает душевно мудрее деревенского шофера Василия («Трижды о любви»). И у Тани, и у Василия любовь по житейским меркам несчастливая, как несчастлива любовь Александры Потаповой из «Простой истории». Но, по сути дела, любовь эта — счастье, потому что приносит любящим великие нравственные дары и среди них — бескорыстное служение людям, способность сочувствовать им и помогать.

В предисловии к сборнику Л. Нехорошев, размышляя о сценарии «Дом и хозяин», оценивает его как одно из наиболее зрелых произведений кинодраматурга. Это действительно сильное и, пожалуй, самое горькое творение Метальникова.

Тяжело сложилась военная, солдатская судьба Егора Байнева — настрадался он в плену и домой, в родную деревню, попал после войны не сразу. Но как ни тянулся он к земле, к крестьянской работе, пришлось уйти из дома на заработки — не прокормить было семью на скудную выдачу по трудодням. Хотелось заработать на корову, потом на новый дом, а там завертела, закружила хоть и тяжкая, но денежная работа — на лесоповале, на рыбацкой путине. И порвались у Егора связи с отчим домом, дети выросли без него, а жена, всю жизнь его прождавшая, уехала к вышедшей замуж дочери. Дом, новый и просторный, оказался пустым. Жизнь прошла не так, как мечталось. И теперь «из зеркала на него смотрел пожилой, измученный человек с какими-то незнакомыми ему, по-собачьи тоскующими глазами... Егор уронил голову на руки и заплакал»[5].

Так кончается эта горькая повесть о человеке, который думал, что идет к родному дому, и все делал для того, чтобы день своего возвращения приблизить, а на самом деле от этого дома уходил все дальше и дальше.

С каждым прочитанным сценарием сборника все отчетливее и полнее вырисовывается образ автора, с его верой в непоколебимость нравственных основ человеческой жизни, с его писательским даром в простых вроде бы житейских историях, в подробностях скупого деревенского быта выразить главное в человеке и времени.

Нельзя сказать, что Метальникову не везло с режиссерами — его сценарии не искажались, и фильмы по ним снискали заслуженный успех. Тем не менее, и ему, как каждому, вероятно, кинодраматургу, хотелось видеть фильм именно таким, каким он представлял его себе в воображении. И он выступил в качестве режиссера. Так, скажем, поставил он «Молчание доктора Ивенса» — сценарий, где неожиданно обратился к жанру фантастики. Может быть, потому, что хотел передать одолевающую его тревогу о несоответствии научно-технических достижений нравственному уровню тех, кто ими пользуется, вне привычного быта, как можно более прямо, даже декларативно.

Взаимоотношения кинодраматургов и режиссеров складываются по-разному. Метальников работал с разными режиссерами. «Отчий дом» поставил Л. Кулиджанов, и этот фильм органично вписался в творческую биографию режиссера, составив и важную веху в судьбе сценариста. «Простую историю» снял Ю. Егоров, и фильм, мне кажется, остался наиболее цельным и признанным из всего этим режиссером созданного.

Бывает и по-другому: судьбу кинодраматурга определяет его встреча с режиссером. Так случилось с А. Гребневым в работе с М. Хуциевым, в соавторстве с которым написан «Июльский дождь» (1967).

Героям А. Гребнева, который пришел в кино позже своего сверстника Б. Метальникова — после того, как поработал критиком и журналистом, не приходится задумываться, как прокормить семью, как наладить разрушенное хозяйство и вернуть людей к родному очагу. В отличие от людей цельных, о которых по преимуществу повествует Метальников, герои

[5] Там же, с. 240.

Гребнева полны противоречий, устанавливают свои нравственные критерии в спорах друг с другом, а также с самими собой.

Врачи, инженеры, учителя, все они — горожане, привычные к суматохе уличной толпы, в которой можно и годами не встретить знакомого и в несколько минут завязать знакомство, способное переменить судьбу.

«Июльский дождь» с характерным для него «невыделенным драматизмом» в свое время вызывал споры. В упреках авторам раздавалось осудительное слово «дедраматизация». Сегодня и фильм, и сценарий воспринимаются как исследование жизни в подробностях, деталях, нюансах мыслей, настроений, душевных перемен современника. Герои Гребнева редко рассматриваются в одном, решающем для них событии или конфликте. Чаще — в атмосфере, которая героями или вокруг героев создается, в сомнениях и раздумьях; результат их, как это часто бывает в жизни и гораздо реже в кино, может быть неожиданным не только для окружающих, но и для самого героя. Так, директор школы Борис Николаевич Свешников («Дневник директора школы»), жизнь которого мы наблюдаем в ее повседневности, не однообразно будничной, но взрывчатой, чреватой самыми неожиданными событиями, не всегда сам знает, как поступит в следующий момент. В финале он, сдавшись на уговоры жены, приглашает в ресторан своего бывшего одноклассника, занимающего солидный пост и способного устроить судьбу сына. Несколько раз во время душевного застольного разговора представляется ему возможность изложить свою просьбу. И гость просьбы этой ждет. Но Борис Николаевич о сыне так и не поговорил. Встреча к немалому удивлению и радости школьного товарища осталась просто дружеской и от этого особенно дорогой. Домой Свешников шел, чувствуя себя виноватым перед сыном и перед женой. Но они поняли. И жена, как будто только что про него все узнав, сказала: «Ты мягкий, да, но на самом деле очень твердый человек... Ты мягкий твердый человек!» [6]

Нельзя сказать, что поступки героев Гребнева полностью неожиданны — нет, они проистекают из особенностей их мировоззрения и их характеров. Но процесс прихода к решению или отказа от него бывает чаще всего сложен, противоречив и зависит от множества обстоятельств, за которыми интересно следить. Да и не всегда приходит решение. Иногда появляется лишь намерение поступить тем или иным образом, и мы, как и герой, еще не знаем, чем кончится история, которую начал рассказывать о человеке автор, но не завершил, потому что не каждая история завершается в пределах сюжета одного произведения. Иногда она требует всей жизни.

Подчас герои не сразу замечают в себе перелом в отношении к тому или иному явлению, к человеку, к своей жизни, наконец. В сценарии «Утренний обход» герой, врач-кардиолог Лев Нечаев, каждый день отправляется в свою больницу на стареньком «Москвиче», который обычно не желает заводиться, так что хозяину приходится цеплять его к грузовику или такси, пока машина не пробудится от сна и не обретет способность самостоятельного движения. Этот ленивый, не сразу пробуждающийся мотор в чем-то ехидно пародирует своего владельца, который плывет по течению, не делая усилий, чтобы целесообразнее организовать свою жизнь. Врач, что называется, «от бога», Нечаев до сих пор не удосужился защитить диссертацию. Не только потому, что звания и степени в его систему ценностей не входят, — он знает, что их отсутствие может помешать ему в работе, — просто никак не соберется. И в частной своей, домашней жизни живет кое-как, вполнакала, в толчее случайных полудружб, полулюбовей. Живет так, пока не наступает, наконец, необходимость в активном действии не только в профессиональной медицинской сфере, где он всегда на высоте, но и в интимной — в отношениях с юной Алей, которые становятся неожиданно серьезными.

В финале фургон, к которому Нечаев прицепил свой «Москвич», не реагирует на сигналы. «Нечаев высунулся в окно и крикнул, но тоже тщетно: фургон набирал скорость, и за ним на привязи резво катился по городу он в «Москвиче». Он стал смеяться, и тут мы с

[6] Гребнев А. Шесть повестей для экрана. М., 1979, с. 158.

ним, пожалуй, расстанемся — смеющимся, едущим, что-то кричащим в окно машины. Кончался день, впереди был новый» [7].

Финал в сценарии, а затем в фильме — вещь весьма важная и показательная. Недаром изменения и переделки в процессе создания фильма касаются более всего финалов, по трудно одолимой инерции склоняемых к дидактически четкому и желательно счастливому завершению. Финал произведения не меньше говорит о художнике, чем весь предыдущий ход повествования.

У Гребнева финалы чаще всего открыты. Не то что нет завершения судьбы или ее этапа. В конце Гребнев ставит не точку, скорее многоточие.

«Июльский дождь» кончается разговором героини с человеком, которого она видела лишь раз в жизни — когда он под дождем одолжил ей свою куртку. Знакомство продолжалось по телефону. Эти сквозь весь сценарий проходящие разговоры Лены с Женей постепенно и незаметно для них обоих становятся все более важными. Лена приняла решение расстаться с тем, кого любила, с Володей. Но это решение не есть завершение сюжета.

В финале сценария сквозь шум новогодних поздравлений по телефону постепенно различаются голоса Лены и Жени:

« — Здравствуйте, Женя, как я рада, что вы позвонили. Откуда вы, что делаете?» — «Я здесь с друзьями. На Волоколамском. Проходили — увидели объявление: есть свободные столики...» — «Нет, где вы вообще, что вы делаете?» — «Вообще? Я собираюсь с мыслями». — «Что-что?» — «Я собираюсь с мыслями...»

Над городом перекликались голоса.

Наступал Новый год» [8].

В «Путешествии в другой город» с героем, инженером Кирилловым, мы расстаемся у ограды больницы, где умирает его отец, старый большевик. Кириллов, талантливый инженер, преуспевающий в деле, которым занят, в личной своей жизни неустроен, но, как доктор Нечаев, не очень ясно представляет себе, что и как может изменить. В надежде скрасить однообразие командировочной жизни встретил он женщину. А встреча эта оказалась неожиданно серьезной, жизненно важной...

Кириллов идет вдоль больничной ограды, не зная, как будет жить дальше. Происходит это 1 сентября, в день особенный для учащихся: многие в первый раз переступают в этот день порог школы. Ведет в первый класс своего Андрюшку и любимая Кириллова, Лина.

Характерно, что Гребнев вообще уделяет большое внимание отношениям в семьях, где есть дети. Мне вспоминается, как в 50-е годы сетовал А. Довженко на то, что чуть ли не все герои наших фильмов бездетны. А вот у Гребнева почти все герои, женатые или разведенные, имеют детей. Взрослая дочь у Кириллова, у Анны Георгиевны Смирновой из «Старых стен», сын у Бориса Николаевича Свешникова, трехлетняя Маришка у молодых героев сценария «Двое в одном доме». Свою семью, в частности, и взрослых детей, учится узнавать и понимать Сергей Никитич Абрикосов, герой сценария «Частная жизнь», написанного уже после того, как был составлен сборник.

Отношения героев с их детьми складываются не просто. Отцы и матери не всегда понимают и одобряют действия своих взрослых детей, а те — родителей. И Гребнев говорит об этом, не боясь вызвать нарекания догматиков, отвергающих существование конфликтов отцов и детей. Они, эти конфликты, реальны, закономерны и в конце концов разрешимы.

Сценарии Гребнева, при их внешней камерности, гражданственны, обращены к главным нравственным проблемам жизни современника. Отсутствие или, лучше сказать, не первостепенная роль прямых конфликтов, как производственных, так и интимно-любовных, прямой борьбы добра и зла — не только не мешает выявлению нравственных основ современника, но демонстрирует сложность их формирования.

Директор фабрики Анна Георгиевна Смирнова, директор школы Борис Николаевич Свешников каждый день сталкиваются на работе с проблемами, которые не только требуют решения, но открывают новые стороны жизни и

[7] Там же, с. 454.
[8] Там же, с. 230.

психологии живущих рядом людей, пожилых и молодых, детей и взрослых.

Талантливые специалисты — инженер Кириллов и врач Нечаев, быстро и уверенно разбирающиеся в сложностях своих профессиональных задач, оказываются куда менее решительными, когда дело идет о любви. Кириллов понимает, что Лина нужна ему, так же как и он ей. Что это, может, тот «единственный случай»... И все же боится усложнить свою перегруженную делами жизнь. «Нет времени» — знакомая формула. Но не скрывает ли она порой эмоциональную лень, пассивность души?

Нечаев готов отказаться от девочки-студентки, в которую влюбился и которая влюбилась в него, отказаться не только ради нее — он понимает, что она во многом еще не успела разобраться, — но и потому, что боится изменить привычный ход жизни.

С доктором Нечаевым произошла любопытная и показательная история. Когда вышел на экран фильм «Утренний обход», стали поговаривать, что у героя есть реальный прототип, врач одной из московских клиник, такой же талантливый кардиолог, с таким же в частной жизни мягким, покладисто-дружелюбным характером и одинокостью. Даже актер А. Мягков, игравший Нечаева, внешне якобы очень похож на этого реального доктора и, возможно, поэтому и был приглашен на его роль. Но выяснилось, что кинодраматург и доктор знать друг о друге не знали и что, как это иногда оговаривают беллетристы, «все персонажи вымышлены и любое сходство — результат чистого совпадения». Но случайно ли внутреннее сходство? Не нащупал ли кинодраматург реальный и типический характер, который и был узнан?

Произошла отрадная для художника «обратная связь» искусства с реальной действительностью. Гребнев наделил своего героя чертами, подмеченными им в процессе наблюдения за многими современниками. А жизнь не замедлила откликнуться, признав в герое живую человеческую личность.

Жизнь откликается, порой внося коррективы в наше восприятие сделанного раньше, открывая важность того, что в свое время казалось второстепенным или вовсе осталось незамеченным. Так случилось со «Старыми стенами» Гребнева. Фильм по этому сценарию вышел в момент «взрыва» производственной темы на театральной сцене и экране и, воспринятый в ряду произведений по сценариям Г. Бокарева, И. Дворецкого, В. Черных, А. Гельмана, не обратил на себя должного внимания. Споры по поводу того, как лучше организовать производство, завязывающие тугие узлы конфликтов в этих фильмах, в «Старых стенах» не были столь напряженно драматичными. Лучший из этого рода фильмов «Премия» и вовсе заслонил «Старые стены». Но прошло время, и стало ясно, что производственная деятельность героини — вовсе не главный предмет внимания автора. В ее душе происходит мучительная работа познания, сравнения и борьбы старых, достаточно догматических представлений о том, как надлежит жить, с новыми, предполагающими гармонию жизни производственной и той, что называют «личной». Эти поиски гармонии Гребнев потом продолжит в «Частной жизни», но начались они в «Старых стенах», что делает это произведение гораздо более близким 80-м годам, нежели 70-м, когда фильм вышел на экраны.

Читая сценарии А. Гребнева, вошедшие в сборник, не можешь избавиться от мысли, что фильмы, по ним поставленные, за исключением «Июльского дождя», ниже уровня литературных первоисточников. В чем же здесь дело? Думаю, что для режиссеров главным представлялся сюжет, а лучше сказать, фабула, перипетии, внешнее действие, то есть как раз то, что для Гребнева имеет значение далеко не определяющее. Главное в его сценариях — атмосфера, которую вокруг себя создают и в которой существуют люди. В фильмах же сравнительно со сценариями мало воздуха, так необходимого живому организму. То, на чем следовало бы задержаться, на что направить внимание зрителя, нередко или вовсе пропускается, или лишь мелькает на экране, не успевая отложиться в зрительском сознании. Приведу цитату из сценария «Утренний обход»: «День продолжался. По вощеному пар-

кету коридора везли на каталке очередного больного; разносили обед; за столиками несли свою вахту сестры; в плаще, с хозяйственной сумкой проследовала толстая и уже совсем не похожая на доктора Раиса Павловна — наконец окончилось ее затянувшееся дежурство, двое в синих пижамах, совсем мальчишки, шли беспечным шагом; потом опять появилась каталка — ее тащили из лифта санитары.

Татьяна Антоновна, старшая медицинская сестра, направлялась в кабинет к Нечаеву. Татьяне Антоновне было под пятьдесят — и много и мало; она еще была хороша собой, однако хранила одно и то же неизменное выражение лица — выражение справедливой строгости. Она приоткрыла дверь кабинета, удостоверилась, что Нечаев на месте, и вошла.

Лев Сергеевич лежал на кушетке.

— Вам плохо? — спросила Татьяна Антоновна, не выказывая ни сострадания, ни испуга.

— Мне хорошо, — отвечал с кушетки Лев Сергеевич.

— Кардиамина?

— Татьяна Антоновна, я не пью лекарств, — сказал Лев Сергеевич. — Давайте, что там у вас.

— Я вам чаю принесу, — сказала Татьяна Антоновна и удалилась.

В коридоре, перед дверью, она замахала руками на посетительницу, собравшуюся было зайти в кабинет.

— Нет-нет. Он занят. Нельзя... — Нашла санитарку. — Тетя Саша, никого не пускайте...»[9]

Здесь очень точно выражена атмосфера больничного быта, хорошо знакомая тем, кто хоть раз там побывал. Будни медперсонала, привыкшего ничему не удивляться. Татьяна Антоновна слишком многое видела и ежечасно видит, чтобы выказывать любые скороспелые эмоции. Маска «справедливой строгости», столь необходимой для поддержания порядка, надетая по профессиональным соображениям, в конце концов становится органической частью ее натуры. В фильме описание быта больницы запечатлено, но формально и бегло, так что не оказывает эмоционального воздействия. Мы мало что успеваем заметить, в том числе и Татьяну Антоновну с ее маской.

Примерно то же произошло и в процессе экранного воплощения сценария «Путешествие в другой город». Я вовсе не хочу сказать, что поставленный В. Трегубовичем фильм нехорош, но утверждаю, что сценарий давал возможность для произведения более драматичного, психологически тонкого и глубокого.

В горячо написанной газетной статье Н. Михалков решительно осудил практику «усреднения» кинокритериев. Думаю, кстати, что именно эта укоренившаяся практика стала причиной того, что сценарий «Путешествие в другой город» пролежал на студии много лет (написан в 1967, а поставлен в 1981 году). А. Гребнев, которого нередко упрекали за некоторое ослабление драматургических сюжетных узлов и связей, на этот раз поразил необычностью ситуации: герой «Путешествия в другой город» — солидный инженер, руководитель — вдруг тайно исчезает на несколько дней, и как: на пароходе, следующем неизвестным герою маршрутом, исчезает с женщиной. Да еще как бы шутя венчается с ней в церкви незнакомого города. Трудненько такого рода события уместить в рубрику «о жизни и труде»...

Размышляя о режиссуре, Н. Михалков пишет в упомянутой статье: «Слово не может заменить мастерства режиссера, усилить уровень его мышления. Тут и начинаются мытарства многих сценаристов, я говорю о сценаристах талантливых. Суть в том, что они вынуждены заведомо рассчитывать на среднего режиссера, который в лучшем случае способен передать сюжет. Естественно, появляется усредненный сценарий»[10].

Печально, но часто так и бывает. Н. Михалков видит выход в изначально совместной работе сценариста с режиссером или даже с коллективом, который будет создавать фильм. Со «своим» режиссером, с творчески «своим» коллективом. Ну, а если такого найти не посчастливилось? Или сценаристу, по складу его

[9] Там же, с. 393—394.

[10] «Советская культура», 1983, 6 января.

творческой индивидуальности, органичнее написать все так, как именно ему, литератору и кинематографисту, видится единолично, самому — от начала и до конца. Так в большинстве случаев работает А. Гребнев. Так работает Б. Метальников. Но в то время как Метальников, стремясь к наиболее полному выражению своего замысла на экране, пробовал себя в режиссуре, Гребнев по этому пути не пошел. И сомневаюсь, что пойдет. Он пишет без оглядки на будущего режиссера, но не «усредненно», а с полной выкладкой, так, как задумал.

Процесс создания сценария, как и всякий творческий процесс, не прост и не укладывается в прокрустово ложе правил, даже самых разумных.

Судьба кинематографического писателя драматична. Причем драматизм заложен в самой сущности его профессии. Работает ли он совместно с режиссером и какого рода эта совместная работа (приемов и оттенков здесь масса), отдает ли в руки режиссера уже полностью литературно завершенный сценарий, все равно он лишен возможности прямого и непосредственного обращения к зрителю. Процессы, происходящие в кинодраматургии, редко оказываются лежащими на поверхности. И те из сценариев, которые воплощены в фильмы, не всегда дают точное представление о том, к чему обращено внимание кинодраматургов, что в сегодняшней нашей жизни видится им главным, заслуживающим первостепенного внимания. Состояние кинематографа на каждом данном этапе во многом зависит от драматургии, но и кинодраматургия, ее содержание, проблематика, стилистика, художественный уровень, наконец, зависят от тех, кто участвует в экранном воплощении сценария, в первую очередь от режиссуры, ее потребностей и возможностей.

Узнать, как живет, чем богата или бедна, чего достигла и что в ходе кинопроцесса, может быть, сегодня утеряла наша кинодраматургия, помогает публикация сценариев, и не обязательно только тех, что поставлены или ставятся. Существование и распространение кинолитературы — это и способ обогащения как самой кинодраматургии, так и представлений о ней, сложившихся или складывающихся и у кинематографистов различных профессий, и у заинтересованных в судьбах отечественного кинематографа зрителей.

Много и уже давно говорится о том, что кинодраматургия такая же часть литературы, как и киноискусства. Но мало еще, да и, пожалуй, вовсе нет серьезных работ, исследующих кинодраматургию как род литературы. А их ждет читатель, в них нуждаются и литераторы и кинематографисты. Кинодраматург — писатель, со своей темой, собственным взглядом на предмет, индивидуальным почерком. Но, в отличие от автора прозы или стихов, он нуждается в союзе с теми, кто будет воплощать его произведение на экране, в первую очередь с режиссером. Союзы счастливые и прочные, как, например, у кинодраматурга Александра Миндадзе и режиссера Вадима Абдрашитова, увы, не часты. Иногда такой союз зреет постепенно. И одно из условий его успеха — внимательное чтение режиссером сценария, и подчас не одного — того, который он собирается ставить, а нескольких, может быть, и всех, что кинодраматург написал.

Кинодраматургия определяется состоянием кинематографа. Но она призвана его также и определять. Сделать все возможное для развития и расцвета этой области кинематографического творчества — наша общая задача.

По страницам газет и журналов

Сплав техники и искусства

Как правило, теория киноискусства и теория кинотехники изучаются и разрабатываются, к сожалению, изолированно. Одна — как область исключительно гуманитарная, другая — как сугубо техническая. А ведь они не только смежные, но и взаимосвязанные, взаимозависимые. Бесспорно, никто не призывает киноведов заниматься кинотехникой, а инженеров — «чистым» искусством. Вопрос ставится иначе: необходимы более тесные связи в исследовании единого процесса. О принципиальной важности таких связей несколько лет назад заявили киновед Я. Бутовский и кинооператор Д. Месхиев в статье «Тенденции развития операторского искусства и кинотехника» (Журнал «Техника кино и телевидения», 1979, № 9). Авторы справедливо сетовали на то, что «нет... глубокого контакта между учеными и инженерами, которые ведут исследования в области кинотехники и создают ее новые образцы, и теми работниками киноискусства, которые эту технику «потребляют». Статья Я. Бутовского и Д. Месхиева явилась в какой-то степени программной, послужила объединению сил внутри кинематографического процесса.

Это не единственная публикация журнала, посвященная одновременно техническим и художественным вопросам. «Техника кино и телевидения» выходит уже более двадцати пяти лет, и с первых же номеров в ней сотрудничали и сотрудничают многие творческие работники. В числе авторов можно было встретить имена Л. Косматова, А. Москвина, Ф. Проворова, Л. Трахтенберга, Г. Мясникова... За последнее время на страницах журнала выступали операторы Л. Ахвледиани и Д. Долинин, В. Железняков и Ю. Елхов, А. Ихо и Т. Логинова, А. Моцкус и К. Рыжов, В. Чумак и В. Шумский, режиссер Л. Осыка, звукооператоры Э. Ванунц, Е. Никульский.

Все эти публикации вызвали к жизни специальную рубрику «Техника и искусство», которая появилась в нынешнем году.

Интервью с операторами — область особая, несколько изолированная в общей системе «встреч» и «бесед» с творческими работниками. О чем может рассказать оператор? О творческой задаче и о ее конкретном техническом воплощении. Но за всем этим стоит свой внутренний мир, свое понимание и осмысление предложенного материала. Все то, что нередко упускают из виду при рецензировании и обсуждении фильма, приписывая в большинстве случаев особенности образного ви́дения режиссеру кинокартины. В то время как каждый истинный оператор — самостоятельный художник, с собственным взглядом на действительность, своим пластическим ви́дением.

Вот один из примеров содержательного анализа операторами своей работы: рассказ

В. Ильина о работе над «Торпедоносцами» (им открывается новая рубрика — 1984, № 1). Сценарий «Торпедоносцев» (как и военные рассказы Ю. Германа, на основе которых он написан) тяготеет к предельной достоверности, документальности, аскетичности изображения событий. Потому режиссер С. Аранович, которому близко подобное образное ви́дение, предполагал снимать фильм черно-белым. В. Ильин объясняет, почему уже в предварительных беседах с режиссером он предложил иное — цветовое решение. В первую очередь оператор размышляет о современности ленты — обращенной к сегодняшнему зрителю, с сегодняшним взглядом на события прошлого. Кроме того, он отмечает особенность цвета как своеобразного усилителя эмоционального воздействия. Все это бесспорно, но очевидно также, что невозможна откровенная локальность цвета в картине, которая строится на органическом сочетании игровых сцен с черно-белой хроникой. И чтобы подчеркнуть особую документальную стилистику фильма, оператор решил свести цветное изображение к почти монохромному. Благодаря общей монохромии заиграли и немногочисленные пятна открытого цвета, приобретая как эмоциональное звучание, так и смысловую нагрузку. Цветовым акцентом становилось и человеческое лицо, что позволило сосредоточить внимание зрителя на героях, а это особенно важно для фильма, рассказывающего о событиях камерных, где в фокусе — человеческие судьбы, человеческие индивидуальности.

Изложив свою художественную позицию, а соответственно и творческие задачи, оператор остановился на технических методах, благодаря которым удалось всего этого достигнуть: на проявке до высокой гаммы, дополнительной засветке и специальной цветовой организации кадра (для монохромии изображения), на композиционной экспрессии, осуществленной при помощи ручной камеры с короткофокусной оптикой, и т. д. Эти, казалось, на первый взгляд, сугубо технические подробности, раскрытые самим художником, могут принести пользу киноведу при анализе фильма.

В этом же плане интересна беседа с болгарским оператором Р. Спасовым (1982, № 11). Содержательна рецензия Я. Бутовского на книгу известного французского оператора Н. Альмендроса (1983, № 4). Подобного рода материалы о работе советских и зарубежных кинооператоров вносят новые штрихи в картину общих процессов развития операторского искусства.

К техническим усовершенствованиям в кино можно относиться двояко: как к средству, которое помогает выявить выразительные возможности киноискусства, и как к сложному, иногда даже тормозящему ход развития кино явлению. Такую диалектику кинематографического процесса наглядно раскрыла беседа за «круглым столом», состоявшаяся в Ленинградском Доме кино.

Основная полемика́ разгорелась вокруг далеко не новой, но не устаревающей проблемы широкого экрана, суть которой кинооператор Е. Шапиро сформулировал так: «...широкий экран — это не только увеличение линейных параметров экранного изображения, он требует и специального творческого решения» (1983, № 1).

Практики киноискусства все активней включаются в теоретические дискуссии. Общность проблем, стоящих перед теоретиками кинотехники и художниками,— очевидна. Она существует вне журнальных границ. Особое практическое значение имела дискуссия в «Технике кино и телевидения» о качестве исходных материалов, толчком к которой послужила статья оператора В. Егорова в «Искусстве кино» (1975, № 7).

Комплексным подходом к исследованиям кинопроблем журнал «Техника кино и телевидения» вносит свой вклад в теорию и практику кинематографа.

О. Жук

Ленинград

Сергей Юткевич

«Машина превращений»

> Конец четвертой песни «Inferno» — настоящая цитатная оргия... Цитата не есть выписка. Цитата есть цикада. Неумолкаемость ей свойственна.
>
> *О. Мандельштам. Разговор о Данте*

Эту машину выдумал не я, а Юрий Олеша и объявил о ее существовании на Первом всесоюзном съезде советских писателей: «Можно написать книгу под названием «Машина превращений», в которой рассказать о работе художника, показать, как те или иные жизненные впечатления превращаются в сознании художника в образы искусства. Это неисследованная область, область, которая кажется таинственной, потому что она еще не постигнута.

Работа этой машины... весьма чувствительна для всего организма. Движения ее не обходятся для организма даром и отсюда — трудность быть художником» [1].

О ней идет речь на этих страницах и не для того, чтобы облегчить или затруднить ход механизма этой волшебной машины, а чтобы попробовать проникнуть в ее сердцевину, и поскольку это все-таки «машина», хотя и метафорическая, то в первую очередь ищешь союзника в науке.

Знаменитый физик Ричард Фейнман так сформулировал задачу познания: «Вы не найдете в природе ничего простого, все в ней перепутано и слито. А наша любознательность требует найти в этом простоту, требует, чтобы мы ставили вопросы, пытались ухватить суть вещей и понять их многоликость как возможный итог действия сравнительно небольшого числа процессов и сил, на все лады сочетающихся между собой» (разрядка моя. — *С. Ю.*) [2].

И как неожиданно перекликается с физиком драматург Евгений Шварц: «Все в мире замечательно и великолепно перепутано... Правда, очень легко человеку сбиться, но есть один чудесный способ не сбиваться. Я продам тебе этот способ, о мечтательный человек. На, бери его. Вот он: смотри. Смотри. Смотри.

Вот и все. Смотри — и все. Смотри, даже когда хочется щуриться. Смотри, даже когда обидно. Смотри, даже когда непохоже. Помни — мир не бывает не прав. То, что есть, то есть. Даже если ты ненавидишь нечто в мире и хочешь это нечто уничтожить — смотри. Иначе ты не то уничтожишь. Вот. Понятно?» [3]

Конечно, понятно, потому что теперь мы знаем, что его слова не разошлись с делом: это не был призыв к объективистской наблюдательности и к пас-

---

[1] Олеша Ю. Пьесы. Статьи о театре и драматургии. М., 1968, с. 325.

[2] Цит. по: Демидов Б. Новый ключ к старым тайнам биологической беседы. — «Наука и жизнь», 1978, № 10, с. 75.

[3] «Прометей». Историко-биографический альманах. М., 1968, с. 382.

сивной фиксации. Е. Шварц обладал той социальной зоркостью, которая позволила интенсивно действовать его «машине превращений», выработавшей для всех нас столько прекрасных, добрых и умных вещей.

К тому же ви́дению сложности механизма современного и честного искусства, призывал еще один поэт и драматург — Бертольт Брехт: «Требование нашего времени — рассматривать вещи в их развитии, как вещи изменяющиеся, претерпевающие влияние других вещей и разнообразных процессов, вещи изменяемые. Этот способ рассмотрения мы находим в нашей науке, равно как и в нашем искусстве» [4].

Вот удивительная общность выводов прославленного физика, советского драматурга и автора «антиаристотелевой» эстетики, и я осмелюсь утомить вас, терпеливый читатель, цитатами, ибо я не только их не боюсь, но, напротив, считаю, что мнения, подкрепляющие мои мысли, всегда лучше приводить дословно. Если же читатель уличит меня в отсутствии моих личных суждений и окажется, что я прячу это отсутствие за спиной чужих цитат, тут он вправе отбросить эти страницы и больше к ним не возвращаться.

Хочу верить, что так не произойдет, хотя понимаю, что ряд мыслей о механизме творческого процесса в данном контексте обращен прежде всего к драматургам.

Но представим себе, что режиссер наконец нашел сценарий по душе (или сам сочинил его), прошел сложный творческий и технологический период подготовки и очутился за съемочной камерой.

Я сознательно сейчас опускаю подробное рассмотрение проблемы — нужен или не нужен так называемый железный или, по другой терминологии, постановочный режиссерский сценарий. Здесь не может быть единого ответа — все зависит как от индивидуальности художника, так и от технической организации всего процесса производства фильма.

Логика киноиндустрии подсказывает обязательность точного, пронумерованного, подсчитанного и предусматривающего все технические параметры сценария, якобы исключающего случайности. Увы, практика показала, что часто по этим точным, словно железнодорожное расписание, планам фильмы сходят с рельсов как в финансовом, так и в творческом отношениях, и напротив, по нескольким листкам бумаги с приблизительными наметками получаются действительно шедевры.

Жизнь показала необходимость плановости и дисциплины, особенно во время самого дорогостоящего — съемочного — периода, но и здесь нужны гибкость мышления всего административного и творческого коллектива, учет обстоятельств и особенностей каждого фильма в отдельности и, конечно, в первую очередь, характера капитана рейса, то есть режиссера.

Попробуем разобраться, что же он чувствует на своем командном посту, а попутно будем озираться вокруг и отмечать разнообразие художественного и технологического пейзажа.

Итак, прислушайтесь к своеобразной и, ручаюсь, искренней попытке «застенографировать» ощущения режиссера в начале съемочного путешествия.

...Помню как сейчас, когда это произошло, — в тот день в Польше я выехал на очередной натурный объект в горы, окружающие Закопане.

Практика показала, что кинорежиссеры (думаю, что и театральные также) делятся на две категории. Одни — это те, кто предпочитают появляться на месте съемки (или репетиции) первыми: им нужно в одиночестве побро-

---

[4] Брехт Б. О литературе. М., 1977, с. 144.

дить в декорации или на натурной площадке, поразмыслить еще раз, прикинуть задуманное к реальной обстановке, прислушаться к ней (она может подсказать что-то новое) и лишь затем, когда вся техника на месте и появились актеры и помощники, начать выстраивать мизансцены, кадр, действие.

Мне лично близко и понятно признание Жана Ренуара: «Я прихожу рано утром на съемочную площадку, перечитываю текст сцены. Хорошо, если при этом присутствуют некоторые из актеров, — но это случается редко — ведь им надо одеться и загримироваться, значит, я провожу всю подготовку пока один, в содружестве лишь с ассистентом, «скрипт-герл» (секретаршей, ведущей точную запись каждого кадра. — *С. Ю.*), или оператором. Я никогда не определяю заранее точку для камеры. По-моему, это надо сделать только после репетиции с актерами. Я намечаю основную мысль всей сцены, которой надо очень строго следовать, оставляя в то же время свободу актерам» [5].

Режиссеры другой категории, напротив, предпочитают появляться последними, когда вся группа на месте, техника готова, камера стоит на заранее намеченной точке, все застыло в почтительном ожидании, — тогда возникает мастер, отдает властный приказ, все оживает, съемка или репетиция начинается...

Такому режиссеру я завидую: он производит впечатление небожителя — всезнающего и несомневающегося. Вероятно, так он и должен выглядеть, чтобы внушать трепет и уважение. Некоторые из них проделывают этот церемониал по-особому, весьма тонко. Например, я наблюдал в Голливуде, как вел себя на съемке такой босс, как Альфред Хичкок. Он как будто и не вмешивался в съемку — его тучные телеса комфортабельно втиснулись в режиссерское кресло, где он просто дремлет (или, вернее, умело делает вид), изредка подзывал ведущего съемку ассистента, что-то неслышно говорил ему на ухо, а тот громогласно передавал в рупор команду делать еще дубль или остановиться на снятом. Так при мне он «продремал» шесть дублей простейшего кадра выхода из гостиничного лифта актера Кери Гранта, ни разу не обратившись ни лично к нему, ни к оператору. Известно, что его метод заключался в том, что все написано, описано, зарисовано, распределено до мельчайших подробностей. Хичкок на площадке, в сущности, мог и не присутствовать — делал он это лишь как бы по службе, в качестве недремлющего ока фирмы.

Признаюсь, я принадлежу к первой разновидности постановщиков, не умеющих ни многозначительно нашептывать на ухо помощникам или актерам, ни зычно кричать в микрофон, неистовствовать и демонстрировать свой темперамент. Я вынужден причислить себя к категории сомневающихся. И вовсе не из ложной скромности или отсутствия характера, но по причине... страха. Если хотите точнее, из робости перед ответственностью, которая ложится на мои плечи всегда, когда я вступаю в то, что на производственном языке называется съемочным периодом.

Так произошло и на сей раз: я бродил в обществе скромного и молчаливого ассистента по вершине холма, откуда перед нами открывался, как принято выражаться, чарующий пейзаж: там должны были действовать персонажи, но внимание мое приковал не будущий кадр, а лента шоссе внизу, которая постепенно стала наполняться

---

[5] "La politique des auteurs". Ed. Champ libre. Paris, 1972, p. 55—56.

всем тем антуражем, что сопровождает обычную съемку...

Появились грузовики с осветительными приборами и кабелями, передвижная электростанция, затем тонваген (то есть фургон со звуковой аппаратурой), машины с кинокамерами, штативами, подсветками, рельсами, тележками, кофрами с пленкой и оптикой, подъехал съемочный кран со стрелой, подоспели прицепы с передвижными костюмерными, гримерными, прибыли бригады осветителей, дежурных плотников, маляров, бутафоров, реквизиторы, помощники режиссера, актеры-эпизодники, и, наконец, второй режиссер доставил исполнителей главных ролей.

Съемка по количеству участников в кадре была обычной, не массовой, а скорее камерной — это был эпизод приезда думских депутатов в Поронино к Ленину, но почему-то именно в тот момент, когда я с верхушки холма увидел всю эту организованную махину, наполненную людьми, механизмами, техникой и растянувшуюся на километр, ощутил с тоской и страхом, что именно от меня и только от меня, от моей внутренней готовности зависит порядок и польза труда огромного коллектива — таких разных по характеру, возрасту и умению людей.

А ведь это составляет часть их жизни, работают они по призванию или только ради хлеба насущного; вся эта громоздкая организация стоит уйму денег, прежде чем будет снят хоть один кадр, а когда после коллективных усилий он будет, наконец, отснят, то над его обработкой станет трудиться отряд лаборантов и техников, и в результате он предстанет на суд необозримого количества людей во всех концах земли, которые вынуждены будут к тому же расплачиваться за это зрелище рублями, рупиями, франками, марками, песетами или долларами...

Вы спросите, почему вот именно в таких, казалось бы, рутинных обстоятельствах (тем более что это был уже далеко не первый мой фильм) возникло у меня вдруг это ощущение...

Может быть, потому, что снимал я на сей раз не дома — на родине, и на меня ложилась двойная ответственность, но все равно твердо уверен, что подобное же чувство хоть раз испытал художник, на чью долю выпало остаться наедине с чистым листом бумаги, загрунтованным холстом или музыкальным инструментом, или даже на пустой сценической площадке.

Что же говорить о режиссере, который окружен многолюдным, разнохарактерным и технически оснащенным коллективом, а результат совместной работы не сможет быть просто уничтожен, ибо в него вкладывается слишком много духовных и физических сил и материальных средств. И он способен принести людям радость или огорчение, тронуть их сердца и умы или оставить равнодушными.

Но удивительно и другое. Наряду с этим чувством (так и не знаю, как определить его — отчаяния, страха, неуверенности) рождается и другое — прямо противоположное ощущение гордыни, вызова, способности создать из этого разнокалиберного и пока еще аморфного материала нечто новое, единое, вызванное к жизни моей волей, воображением, — словом, некий органический мир или, точнее, пока только его фрагмент, но уже существующий реально и за который я один несу полную и личную ответственность художника...

Как виде́ние, как монтажный кадр, вспыхивает в сознании крупный план повелевающей руки, созданной кистью Микеланджело на плафоне Сикстинской капеллы — жест творца!

Ах, если бы обладать хоть миллионной долей силы ренессансного живо-

писца, мир был бы населен шедеврами, а ты из ремесленника стал бы бессмертным провидцем!

Не можешь? Не наделила природа таким дарованием? И все-таки ты должен, обязан воспитать в себе те качества, которые подвластны человеку, если уж он отважился прикоснуться к процессу, именуемому творчеством.

Вот тут никто не сможет разубедить меня в том, что хотя таланту научить нельзя, но развивать (в пределах, тебе доступных) то, чем одарили тебя жизнь, общество и опыт твоих предшественников и современников, ты обязан, должен.

Поэтому и пишутся книги художниками, к чьим голосам полезно прислушиваться до того, как начнется битва, которую надо выиграть.

Недаром вдруг возник и военный термин, потому что, ощущая себя то авантюристом и трусом, то создателем и творцом, ты обязан почувствовать себя не только солдатом, бойцом, но и прежде всего полководцем.

«Режиссер должен вести себя как командующий на поле боя. Нам нужно обладать той же способностью вдохновлять, вселять ужас, помогать и вообще руководить. Это в какой-то степени вопрос личности, что не каждому дано» [6], — утверждает Орсон Уэллс.

«Кинематограф — искусство боевое, Готовить фильм — как сражение» [7], — пишет Робер Брессон.

Советский мастер Эльдар Рязанов подтверждает: «Для режиссера съемочный период означает, что каждый день, в течение нескольких месяцев, нужно любой ценой осуществлять задуманное, чтобы оно стало явью. А это невероятно тяжелый труд... Каждая съемка — это преодоление десятков непредвиденных, а иногда предвиденных препятствий. Фильм создается не благодаря обстоятельствам, а вопреки им» [8].

Многоопытный Фрэнк Капра свидетельствует: «Во время съемок вы находитесь под беспощадным прессом времени. Время становится вашим главным врагом. В съемочный период плохо спится, ночью бредишь фильмом, ищешь все лучшие решения своих проблем. Этот период действительно ужасающе тяжкий. Как часто просыпаешься в панике! Каждый миг надо восстанавливать веру в себя и свою работу, иначе рискуешь сойти с ума» [9].

Прославленный Феллини, казалось, более независимый, чем американец, говорит: «Самое трудное — это каждый день воскрешать атмосферу волшебства, колдовских чар, с помощью которых мне удается объединять всех людей, участвующих в съемке... Да, огромного труда стоит сделать так, чтобы эта магнетическая связь не нарушилась, чтобы этот узел не развязался. Если я хоть на миг ослаблю напряжение — просто вздохну или выкажу усталость... никто ничего не делает, день идет насмарку. Жизнь съемочной группы — это долгое совместное путешествие: чего только не происходит вокруг каждого кадра» [10].

Джозеф Лоузи, умудренный театральный и кинематографический профессионал с огромным стажем, признается: «После стадии подготовки на съемочной площадке ответственность становится настолько огромной, что я каждый раз спрашиваю себя — смогу ли я выдержать эту нагрузку еще раз» [11].

---

[6] Уэллс О. Статьи. Свидетельства. Интервью. М., 1975, с. 215.

[7] Bresson R. Notes sur le cinématographe. Ed. Gallimard. Paris, 1975, p. 25.

[8] «Советский экран», 1977, № 11, с. 13.

[9] "Le cinéma americain par ses auteurs". Ed. Gui Autier. Paris, 1977, p. 31—32.

[10] «Литературная газета», 1980, 20 февраля.

[11] "Le cinéma americain par ses auteurs", p. 164.

Эту анкету (а ее можно продолжать бесконечно) подытожил вроде бы сторонний наблюдатель, искусствовед А. Свободин, пробывший несколько дней на съемках фильма Г. Козинцева «Гамлет»: «Киносъемка — это школа ожидания, не научишься ждать — с ума сойдешь. Ждут всего. Ждут, пока установят свет, пока установят кадр, ждут, пока прорепетируют с актерами, в мизансцене и с каждым в отдельности, ждут, пока прорепетируют с массовкой, ждут, пока прорепетируют все вместе, ждут, пока соберется с мыслями режиссер, и ждут, пока исправят декорации, ждут, пока гримерши пройдутся по лицам, и просто ждут. Неизвестно чего и никто не скажет, чего именно. Закон съемки — ждать» [12].

Могу подтвердить на основе многолетнего личного опыта, что это не фельетонное преувеличение.

Театральный режиссер, бесспорно, испытывает творческие муки, рождая спектакль и преодолевая свои технические трудности, но несравнимо меньше зависит он от диктатуры тяжеловесной машины киноиндустрии.

В капиталистической системе производства к тому же прибавляется еще один решающий фактор — деньги. Ими владеет человек, именуемый продюсером, он распоряжается средствами (своими или по большей части чужими) и является подлинным хозяином продукта, которым он торгует, получая прибыль, а значит, и право разговаривать от имени публики, то есть потребителя.

В кинолитературе США и Европы накопилось бесчисленное количество высказываний, а по существу воплей, стонов, криков отчаяния художников, борющихся с безграничной властью продюсеров.

Если режиссеров можно при желании упрекнуть в необъективности, то критик журнала «Нью-Йоркер» Паулин Кэйл подтверждает как бы со стороны:

«В Голливуде ведется извечная, непрекращающаяся война между бизнесменами и художниками — война, может быть, более ожесточенная, чем борьба политиков или междоусобицы церковников... ни в какой другой области искусства мы не найдем человека, который бы так слепо ненавидел тех, чей труд и талант он покупает и продает... Так называемое право на «последний монтаж» дает им возможность искромсать творение художника, попавшего в опалу из-за своей несговорчивости; они безжалостно вырезают все, что им кажется непонятным, а в первую очередь кадры, за которые создатель картины сражался с ними в неравном бою... Сколько фильмов было искалечено подобным образом, когда в последний момент продюсер заявлял, что ему лучше известно, что именно нужно зрителям, и брался за ножницы. Нередко после такого «перемонтажа» картина была годна только для мусорной корзины» [13].

Из Италии доносится голос Феллини:

«Я по-прежнему твердо уверен, что борьба между режиссером и продюсером — это священная борьба, и в зависимости от того, кто победит в этой борьбе, наша кинематография или будет процветать, или придет в упадок.

Я знаю, что в какой-то момент, устав от борьбы, можно капитулировать. Именно это и случилось со мной, когда я собрался ставить «Дорогу». Я обращался к девяти продюсерам и наконец согласился ставить фильм на самых кабальных условиях, но потом мне

---

[12] Свободин А. Театральные повести. М., 1965, с. 200.

[13] На экране Америка. Сб. М., 1978, с. 51, 55—56.

удалось спасти свое произведение, сохранить его дух»[14]. А как же складывается участь тех, кто не выдерживает подобных испытаний? Ведь их больше, чем преуспевающих.

Напомню о судьбе лишь одного художника, по моему мнению, из числа наиболее одаренных и осмелившихся искать свой путь — как творческий, так и политический. Это английский режиссер Питер Уоткинс, чей фильм норвежско-шведского производства о знаменитом живописце Эдуарде Мунке произвел на меня сильнейшее впечатление.

Это не была обычная биографическая лента о сложной личной жизни много страдавшего и непонятого художника, лишь после смерти объявленного классиком и «гордостью нордической культуры», а кинорассказ о той среде, что формировала его трагическое мировоззрение, и о технике живописного ремесла.

Мы знаем такие попытки: это и фильм о Ван Гоге В. Минелли, о Тулуз-Лотреке — Д. Хастона и наиболее удавшаяся «Тайна Пикассо» А.-Ж. Клузо, но даже в этой последней, где мы действительно присутствовали при рождении произведений художника, не был так ощутимо передан процесс создания живописного полотна, как это удалось Уоткинсу.

Его камера на сверхкрупных планах запечатлела дух картин Мунка (в том числе и его знаменитого «Крика») и как бы их плоть: движение кисти, работу мастихином, поиски фактуры, наложение мазка, лабораторию палитры. Мы словно находились в самой сердцевине, присутствовали при почти хирургическом вскрытии творческого акта.

Фильм остался непонятым — группа норвежских продюсеров обвинила Уоткинса в «любительщине» за использование непрофессиональных актеров и с помощью наследников Мунка добилась снятия фильма с экрана.

Сам Уоткинс так формулировал свою задачу: «Наступает момент в жизни человека, когда гнев вырывается наружу, человек плачет, бьет кулаками — это ярость, жестокость... Все это треволнения Мунка, в них источник его творчества... Обычно в нашей проклятой жизни мы сдерживаем наши эмоции. Я не знаю, как на Востоке, но западный мир репрессивен. Мы думаем, что мы свободны, но это ложь... Мунк по-своему и я по-своему нашли средства, чтобы передать наши чувства...

Это мое преимущество — разговаривать с экрана со множеством людей, заставить их увидеть притеснения Запада... Я не был в Индии, но много странствовал... провел всю свою жизнь, чтобы драться, драться и драться. Мне сорок лет, я пережил кризис и думал вообще бросить снимать фильмы из-за притеснений в работе и отсутствия перспектив в моем развитии»[15].

Так писал в 1976 году одареннейший художник, и у него были основания для отчаяния: ведь еще в 1965 году он поставил для «Би-Би-Си» телевизионный фильм «Бомба», где предсказал, что к 80-м годам у агрессивного Северо-Атлантического блока все будет готово для нанесения первого атомного удара по СССР. В фильме Уоткинс показал, что в течение всех этих лет средства массовой информации военного блока НАТО сознательно держали в неведении большинство населения о грозящей ему опасности в случае возникновения атомной войны.

Но «Би-Би-Си» не только наложило вето на работу Уоткинса, а, будучи

[14] Федерико Феллини. Статьи. Интервью. Рецензии. Воспоминания. М., 1968, с. 62.

[15] "Image et son". Paris, 1976, N 312, p. 104.

продюсером, распространило запрет на показ фильма во всех странах мира.

Далее Уоткинс сообщил: «В 1968 году я подписал договор о повторе сюжета «Бомбы» для «Зюдвестфунк» (ФРГ), но за десять дней до начала съемок договор был расторгнут... В 1975 году объединение датского радио и телевидения Гамбурга согласилось снять фильм, где мы с Бу Меландером хотели показать опасность катастрофы на атомной станции «Indian Point 2». Фильм закрыли, заявив, что никаких катастроф с реактором произойти не может... Но как раз вскоре это и случилось на американской станции...

В 1976 году я снял для датского киноинститута фильм «Афтоландет» о стачке рабочих в Копенгагене, когда дирекция доков согласилась оснастить американские подводные лодки атомным оборудованием по заказу, идущему через Францию. В конце фильма была показана дискуссия военных министров НАТО о необходимости вообще вооружить все субмарины блока атомными ракетами.

Это был первый политический фильм, когда-либо снятый в Скандинавии. Он был жестоко раскритикован прессой и снят с экранов Стокгольма через несколько дней... Мне пришлось жить в изгнании десять лет, из них восемь без всякой работы... «Вы опасный человек, мистер Уоткинс!» — кричал в ярости директор Канадского фильмового объединения...

В результате своего пятнадцатилетнего опыта я убедился, что на западном теле- и киноэкране нет места для тех, чьи разум или чувство призывает к социальному прогрессу, а в частности, и для тех, кто пробует затронуть самые тревожные вопросы, с которыми столкнулось наше общество»[16].

[16] "Image et son". Paris, 1976, N 312, p. 108.

Такова судьба кинорежиссера, которому оказалась не под силу борьба с кланом продюсеров, и его беды связаны уже не с трудностями съемочного процесса, а обусловлены сложными политическими причинами.

После столь печального отступления вернемся к главной теме, то есть к изначальным закономерностям профессии режиссуры. Меня опять поразило и убедило совпадение высказываний мастеров различных видов искусства об условиях рождения произведений.

Прислушайтесь к этой своеобразной перекличке. Начнем со Станиславского, нашего общего Учителя: «Если мы не поймем, что основа всей жизни человека — р и т м, данный каждому его природой, дыханием, является основой всего искусства, мы не сумеем отыскать единого ритма для всего спектакля и, в соподчинении ему всех, действующих в спектакле, создать одно гармоническое целое»[17].

Вот что пишет об этом же Сергей Волконский:

«Уметь делить пространство и время, по собственной воле изменять это деление, следовательно, произвольно создавать ритмы — есть самый драгоценный из даров природы человеку, тот дар, которым она его отличила от всего остального мира, неодушевленного и одушевленного... Природа не меняет ритма ради ритма. И только человеку во всей природе внушено желание и дана возможность изменять ритм чужой и свой собственный ради одной той радости, которую он от этого изменения испытывает»[18].

Им вторят писатели. Томас Манн писал Бруно Вальтеру 15 сентября 1946 года: «Шиллер признавался, что первоначальное, звездно-туманное

[17] Творческие беседы мастеров театра. К. С. Станиславский. XI. М—Л., 1939, с. 21.

[18] В о л к о н с к и й С. Художественные отклики, СПб, 1912, с. 16.

состояние любого произведения — это музыкальное состояние, ритмическое предчувствие (разрядка моя. — *С. Ю.*)... Я убежден, что самая таинственная и самая притягательная сила прозы заключена в ее ритме, — законы которого куда тоньше, чем явно метрические» [19].

Прислушаемся к советским поэтам и прозаикам разных поколений. Павел Антокольский размышляет:

«Что означает условность искусства? Только одно. Ритм!.. В рассуждения о ритме на равных правах входили история и математика, музыковедение, социология, кибернетика, хореография. Все это не поддается учету, да он и не требуется. Важно установить одно. Ритм старше самого искусства, он детище человеческого труда» [20].

А самый молодой из «собеседников», прозаик Василий Белов, подтверждает:

«Ритм — основа не только труда. Он необходим человеку и во всей его остальной деятельности... ритмичная жизнь, как и музыкальное звучание, вовсе не подразумевает однообразия. Наоборот. Ритм высвобождает время и духовные силы каждого человека или этнического сообщества, он помогает прозвучать индивидуальности и организует ее, словно мелодию в музыке» [21].

Мне остается лишь присоединиться к мнению наших мастеров и сделать отсюда практический вывод.

Теперь я совершенно убежден, что бесплодность, вялость внутренняя и внешняя, необязательность и даже просто скука многих фильмов и спектаклей имеют изначальную причину — отсутствие вот этого магического и обязательного чувства ритма, органически связанного со всем восприятием явлений духовной и материальной жизни человека, общества, мира.

Если суметь ощутить ритм, сберечь его, пронести как пламя свечи, прикрыв ладонью от всех сквозняков, донести до зрителя и зажечь в нем встречный огонь познания, волнение, сочувствие и тем самым добиться совпадения его ритма с вашим, — тогда существование вашего труда, ваших усилий будет оправданным.

Но если овладение ритмом поможет вам преодолеть первое чувство режиссерской робости и будет дальше служить маяком на всех остальных стадиях реализации вашего замысла, то бойтесь как чумы эмоции, которая может овладеть вами, — гордыни.

Гордыни от сознания того, что вы, как творец на фреске купола Сикстинской капеллы, являетесь единственным создателем нового, до вас не существовавшего мира.

Особенно опасно это заблуждение для режиссера кино и телевидения, когда сотни или тысячи копий его фильма становятся достоянием миллионов зрителей. Сколько же на моей памяти примеров падений не от неудач, а, напротив, от первых и слишком ранних успехов!

Я почти не знаю случаев, когда кто-либо из наших (впрочем, и не только наших) кинорежиссеров выдержал бы испытание славой или даже популярностью.

Внезапно пришедший повсеместный успех, естественно, доставляет радость, укрепляет веру в себя, но одновременно таит в себе глубоко и быстро всасывающийся яд тщеславия, переоценки своих сил, он гасит чувство контроля, требовательности, постепенно ослепляет и в конце концов умерщвляет художника.

Невыносимо читать тех киноведов, которые пытаются описать путь режиссера как восхождение от успеха к

[19] Манн Т. Письма. М., 1975, с. 204.
[20] Антокольский П. Путевой журнал писателя. М., 1976, с. 30—31.
[21] «Наш современник», 1980, № 3, с. 67.

успеху и замалчивают провалы. Не объясняя их причины и упрощая сложность творческого процесса, они тем самым обедняют историю кино.

А ведь для него главная опасность — самоуспокоенность, самоповторение, а чаще всего — неумение разобраться в собственной «машине превращений» и отсутствие мужества найти прежде всего в самом себе причины «поломок».

Крупнейшим теоретическим заблуждением является установление единого правила для всех режиссеров в отправном пункте — в их взаимоотношениях с драматургией.

Если в театре аксиома, что нормальное детище — хороший спектакль — рождается от счастливого брака постановщика с пьесой (оригинальной или инсценировкой), если во всем мировом кино буквально единичны случаи органического соединения в одном лице кинодраматурга и интерпретатора действия, то нет ничего более губительного, чем принижение (или возвышение) роли кинорежиссера в том случае, если он не может да и не должен являться автором сценария.

(Вы будете правы, если напомните о третьем участнике зрелища — актере! О нем пойдет дальше особый разговор, но и на актеров распространяются с не меньшей силой законы ритма драматургической конструкции.)

Огульно применяемое к режиссерам различных индивидуальностей требование авторства, вошедшее в моду, часто приводит к бесплодию, а возводимое в добродетель должно охранять от греховной близости с соблазнительницей — драматургией.

И все-таки знаю: не успокоятся мои оппоненты и будут по-прежнему презирать меня за то, что они называют уничижением, принижением или недооценкой режиссуры, якобы отлучаемой мною от авторства.

Однако цель этих заметок как раз в обратном — доказать могущество и возможности режиссуры, но искать их, по моему убеждению, следует именно там, где они находятся, настаивая не на схожести профессий драматурга и режиссера, а на их различии.

Понимаю, что убедительны не абстрактные рассуждения, а конкретные примеры. Поэтому попробую прибегнуть к способу загадки — приведу одну авторскую, драматическую ремарку и ее режиссерскую разработку.

Ремарка драматурга гласит: «Ярмарка... лавки, палатки, лотки.

Купцы, моряки, лопари... Труппа музыкантов... Зимний вечер. Светит луна, северное сияние. Снег. Фонари зажжены.

Народ движется в беспорядке по базарной площади» [22].

А вот режиссерская разработка (привожу ее со значительными сокращениями): «Морозной зимней ночью на ярмарочной площади кишит людской муравейник: торговцы, обвешанные каждый своим товаром — рыбой, лаптями, шапками, лопари в своих национальных платьях, матросы, охотники, рыболовы, крестьянки, простолюдины, кокотки («соврем[енные] шляпы, ужасные по нахальству сочетания красок и фасонов»). Всяк одет на свой лад, пестро и необычно...

Все равно они только тени. Это их силуэты мелькают сейчас внутри освещенных лавок. Полотняными полупрозрачными лавками заставлена снизу доверху вся сцена, идущая в гору. В лавках или балаганах виднеются контуры и силуэты висящих там товаров. Какие-то морские рыбы, раки и чудовища, или оленьи рога, или дичь и друг[ое] живье...

Повсюду «контуры причудливых теней»...

---

[22] Гамсун К. Драма жизни. М., 1902.

В глубине — карусель: «затянутая грязным полотном палатка — освещенная внутри. По полотну пробегают черные силуэты катающихся... Изредка раздается пронзительн[ый] звонок (как в балаганах), призыв[ающий] публику в карусель».

Дымит костер, неровным пламенем выхватывая, качая и увеличивая силуэты... Падает снег и скрипит под ногами. «Снег повсюду, на земле, на людях, на вещах...».

Послышалась «ужасная» шарманка, и завертелась карусель...

Хохот толпы у карусели прерывается вестью об эпидемии холеры, начавшейся в городе...

Но вот «среди молчания набожно застывшей толпы — справа раздается свистопляска. Потом врывается оргия. Пьяный несется с пляской и свистом — на спине у него сидит одна из кокоток (мужчина), растерзанная — шляпа на боку, вуаль развевается. За ними другая пара — военный в дамск[ой] шляпе и накидке, а кокотка в военной фуражке и шинели. Пронзит[ельные] свистки и визги. Несутся, как вихрь... Кружатся, поют, свистят».

Так же внезапно оргия прерывается... Лестадианец (монах) подходит к ним и величественным жестом останавливает. Они замирают...

Пьяный еще хохочет, но этот хохот скорее похож на стон. Поклоны его шутовски трагичны...

Вдруг пьяный падает на снег. Запрокинул голову и упал как подрезан[ное] дерево». И когда мертвого «уносят при гробовом молч[ании]», наступает тишина. Северное сияние разгорается во всю силу.

«Вдали воет собака. Жалобно, тоскливо и зловеще...» [23]

Это, оказывается, не кино 80-х годов, не «Апокалипсис» Копполы или фильм Бергмана. Еще в 1905 году из нескольких ремарок Кнута Гамсуна в пьесе «Драма жизни» режиссер, которого пытались окрестить натуралистом, создал авторское постановочное решение, наполненное до краев выдумкой, фантазией, своим видением и ритмом, раскрывающим и дополняющим замысел драматурга.

Театровед М. Строева заключает: «Гамсун вовсе не предусматривал такой остроты — у него нет никакого пира во время чумы, нет ни процессий с покойниками, ни карусели, ни паяцев, ни силуэтов морских чудищ, ни предсмертной вакханалии призрачных теней... Здесь ярмарка — точно вселенское торжище, где продают не рыбу, но совесть, где отмеривают аршином не холст, но человеческую жизнь. Здесь карусельный вихрь и пьяная свистопляска, кружат тени не веселья, но смерти. Здесь падает Справедливость. Так охватывает режиссуру Станиславского тема «трагического балагана» жизни» [24].

«Опять Станиславский!» — восклицает нетерпеливый молодой режиссер, которому этим именем и системой прожужжали уши еще в ГИТИСе или во ВГИКе, и он закономерно жаждет открытий — ему, наверное, больше понравилось бы такое решение:

«Падает царь Иван Грозный, и падает не просто, а тоже по-особому, как значится в партитуре у постановщика: «... руками упал на стол и вместе со столом — на пол»...

И в этот момент вбегают скоморохи...

«Шуты ворвались, свист, гам — песни — цирк. Мальчики — кувыркаться, ходить на руках, плясать, как чертям. Др[уг] у др[уга] на плечах... Кто-то

---

[23] Строева М. Н. Режиссерские искания Станиславского. 1898—1917. М., 1973, с. 168—169.

[24] Там же, с. 171, 168.

пляшет камаринск[ого], а вокруг него безумн[ый] хоровод. Медведь с извиняющ[имся] журавлем, хлопающим ртом. На некот[орых] маски. Другие, сцепившись руками со спины, выплясывают ногами. Двое на авансцене изображают коня на четвереньках и ездока. Насилу их останавливают: «Назад! Безбожники! Назад! Царь умирает!» — «Все по стенам, смолкают и замирают». Доктора слушают сердце: «Умер!»

Так стихией трагического балагана заканчивает Станиславский жизнь Иоанна Грозного»[25].

Молодой режиссер разочарован: увы, это снова не Захаров, и не Питер Брук, и даже не Мейерхольд или Вахтангов, а еще раз Станиславский, и не поздний, а самый ранний — последнего года XIX столетия.

Но поток открытий и предвидений Станиславского не иссякает. Исследовательница его творчества отмечает нечто уже совсем непредвиденное — в 1901 году в работе над пьесой Гауптмана «Микаэль Крамер»: «Образ одинокого человека с белым клоунским лицом и умными трагическими глазами, человека, превращенного в шута и затравленного окружающими его мещанами низкого и высокого пошиба, появляется в режиссуре Станиславского впервые... Этот образ откроет цикл поисков героя эксцентрического плана, которым надолго увлечется режиссер... Эта линия, по-разному преломленная... как бы предвосхитит трагическую эксцентрику Чарли Чаплина и Михаила Чехова, дожившую во многих превращениях до наших дней и увиденную «Глазами клоуна» Генриха Белля»[26].

Вот еще одно доказательство, как мы мало и плохо знаем наше прошлое (мне уже довелось напоминать об этом, опираясь на книгу Ю. Дмитриева о предшественнике Мельеса — создателе русских феерий М. Лентовском). Мы, может быть, только сегодня начинаем осознавать благодаря таким изысканиям, почему Мейерхольд учил своих воспитанников любить одного из создателей МХАТа и как все «перепутано и слито» (вспомним физика и поэта, упоминавшихся в начале этой главы) в традициях русской и советской театральной и кинематографической режиссуры, и как по-прежнему пренебрегают этими, уже не «традициями», а подлинными открытиями доморощенные нигилисты на экране или поклонники Женэ и Беккета на сценических подмостках.

Какой же все-таки основной вывод мы можем сделать из примеров работы Станиславского над пьесами Гамсуна, Гауптмана или Толстого?

А именно тот, к которому пришел его ученик Мейерхольд:

«Надо начинать во что бы то ни стало только тогда, когда известно целое, имея в виду нечто общее... Аксиома: всякая драма всегда требует второй партитуры — сценической. Если драматург пишет пьесу с целью поставить ее, необходимо наложение этой второй партитуры; происходит соревнование в конструкции... Вы можете зачеркнуть все ремарки, можете зачеркивать отдельные моменты, но общую конструкцию вы обязаны знать»[27].

Вот создание этой второй, собственно режиссерской партитуры и есть первейшая обязанность постановщика, только она и дает ему право называться соавтором спектакля или фильма.

Эти истины излагал молодым ре-

---

[25] Там же, с. 44.
[26] Там же, с. 80—81.
[27] Творческое наследие Мейерхольда. Сб. М., 1978, с. 58.

жиссерам Мейерхольд в очередной лекции в 1924 году, и если 20-е и 30-е годы прошли под знаком их усвоения в театре и в кино, то много ли сегодня оригинальных режиссерских партитур можем насчитать мы в кинематографе, где зачастую даже самые модные постановщики ограничиваются лишь более или менее грамотным пересказом фабульных перипетий сценария?

Поэтому мне все чаще и чаще приходится ссылаться на практику современного советского театра, где, по счастью, новая режиссерская поросль не свернула с пути исканий, чего, к сожалению, не произошло за последний период в кинопрактике, откуда слишком часто стал выветриваться дух открытий.

Если сравнительно недавно выходили книги кинорежиссеров, где они стремились осмыслить свой опыт, то теперь инициатива перешла к мастерам театра. Один из них — Анатолий Эфрос — написал две отважно самокритичные работы: «Репетиция — любовь моя» и «Профессия: режиссер» и ряд статей, где сконденсированы основные проблемы режиссуры, одинаково закономерные для художников сцены и экрана.

Послушаем же А. Эфроса (я приношу автору извинения за то, что позволил смонтировать его высказывания по своему усмотрению):

«Новый фильм — это новый фильм. И сама эта новизна должна тебя поражать. Новизна фактов и смысла, ну и, конечно, формы.

Эта новизна должна быть не пиком искусства, а его атмосферой, его средой...

Ведь собственно искусство и начинается с момента, когда тебе кажется, что ты открыл нечто, о чем раньше недостаточно знали, читая, допустим того же «Гамлета»...

Разве можно себе представить начало режиссерской работы без этой волнующей мысли, будто тебе удалось что-то открыть?» [28]

«Настоящий художник, даже отрицая своих предшественников, учится у них... И кто у нас может похвастаться, что он хорошо знает, допустим, Вахтангова или Немировича-Данченко?.. И вот мы часто придумываем велосипед. А его уже, допустим, выдумал Брехт или Висконти... Мы слишком быстро стареем и становимся сановными. Но сановные артисты и режиссеры — это уже не артисты и не режиссеры» [29].

Суровые, но справедливые слова, которые не часто слышишь от тех, кто удобно пристроился за кинокамерой.

Но все же вернемся к истокам общих закономерностей, не только главенствующих на съемочной или сценической площадках, но действительных для каждого настоящего художника, в какой бы области он ни работал.

Если мы так настаивали на ритме, то начнем со свидетельства не режиссера, а композитора: «Моцарт говорил, что, сочиняя симфонию в уме, он разгорается все более и более и наконец доходит до такого состояния, когда ему чудится, что он слышит всю симфонию от начала до конца, сразу, одновременно в один миг!» [30]

Послушайте теперь, как музыкант здесь совпадает с кинематографистом Робером Брессоном:

«Твой фильм должен быть похож на тот, который ты видишь, закрыв глаза. Ты должен быть готовым к тому, чтобы каждое мгновение увидеть и услышать его целиком...

---

[28] Эфрос А. Профессия: режиссер. М., 1979, с. 225, 108.

[29] Эфрос А. Парадокс о режиссере. — «Литературная газета», 1979, 16 мая.

[30] Рисс О. Семь раз проверь. М., 1977, с. 98.

Мой фильм рождается сначала в моем воображении, умирает на бумаге, воскресает с помощью живых персонажей и реальных вещей, которые я пользую,— они убиты на пленке, но, расположенные в определенном порядке и спроецированные на экран, вновь оживают, как цветы в воде»[31].

Немецкий классик кино Фриц Ланг вторит:

«Я думаю, что каждый сценарий, каждый фильм должны прежде всего иметь свой ритм, свое дыхание. Я ощущаю его в целом иногда на заключительном этапе работы...

Все этапы связаны друг с другом и подчинены единой воле. По существу в каждом фильме содержатся три — это тот, который написан в сценарии, тот, который снимается, и тот, который закончен. Если ты не контролируешь все эти три стадии, то не можешь считать фильм своим»[32].

И Эльдар Рязанов (на которого я уже ссылался) продолжает этот круг размышлений: «Собственно режиссура начинается с момента выбора литературной основы будущего фильма. Вопрос выбора важен необычайно. Здесь нельзя ошибиться... Должна возникнуть бескорыстная мечта сделать лучшую картину в мире...»[33]

Оказалось, что с воззрениями советского режиссера согласилось и подавляющее большинство его зарубежных коллег.

Окончание следует

[31] Bresson R. Notes sur le cinématographe, p. 20.

[32] "Le cinéma americain par ses auteurs", p. 137—138.

[33] «Советский экран», 1977, № 11, с. 12.

М. Ямпольский

Лицом к объективу

Одной из центральных категорий современной кинотеории является «эффект реальности». Уже на ранних этапах развития киноведения стало ясно, что эффект реальности в кино создается с помощью сложного комплекса средств и приемов. Одной фотографической иллюзии действительности для создания этого эффекта явно недостаточно. Фотография являлась материалом кинематографа с момента возникновения «седьмого искусства», однако подлинное впечатление реальности возникло в кинематографе значительно позже, примерно через 20—25 лет после первого киносеанса братьев Люмьеров. Оформление эффекта реальности в его относительно современном виде связано прежде всего с творчеством Гриффита и его открытиями в области монтажа.

Положение о том, что впечатление реальности в игровом кино создается использованием ряда монтажных процедур, входит сегодня в киноведческую аксиоматику и не требует уже специального доказательства. Но в кино документальном, вопреки устоявшемуся мнению, основным языковым парадоксом, по-видимому, следует считать относительную его неспособность создать подлинный эффект реальности.

Как известно, одно из основных языковых средств кино, обеспечивающих «эффект реальности», — это возможность монтажно создавать ощущение целостного пространства действия, то

Статья печатается в порядке обсуждения.

есть реализовать полную монтажную обратимость пространства. Эта возможность в самой примитивной форме воплощена в монтажной «восьмерке», когда в одном плане зрителю демонстрируется персонаж фильма, а следующий план, снятый с прямо противоположной точки, позволяет нам взглянуть на мир глазами персонажа и тем самым осуществить полную реверсию точек зрения. Такое «круговое» обращение взгляда наглядно убеждает зрителя в целостности фильмического пространства, показывает, что камера является не более как условной точкой схода линейной перспективы: как реальный предмет она не присутствует в пространстве повествования. Съемочная группа монтажом выносится из мира повествования в некую иную, полуумозрительную плоскость.

Иными словами, эффект реальности в кино основывается на маскировке присутствия автора фильма.

Но документальному кино нет необходимости организовывать свой материал в таких монтажных фигурах. Снимая живую реальность, документалист, как правило, лишен возможности постоянно перебрасывать камеру, обращая ее угол зрения на 180 градусов, чтобы маскировать собственное присутствие. Такая переброска камеры требует остановки съемки и сложной реорганизации всей съемочной площадки, разумеется, ему недоступных. Вот почему мир документального фильма построен на необращающемся «частном» пространстве, монтажно не дополняемом до целостности. Одно это уже кардинальным образом подрывает возможность вызывать стабильный эффект реальности. К этому следует добавить и ряд иных нарушений языковых норм, утвержденных игровым повествовательным кинематографом.

Например, взгляд на камеру, обыкновенно запрещенный в игровом кино, в документальном систематизирован и натурализован. Но взгляд в объектив, не провоцирующий монтажной «восьмерки», опять вводит в кадр авторскую инстанцию и разрушает все тот же эффект реальности.

Таким образом, документальное кино использует материал самой действительности, но в полной мере не создает, в отличие от игрового кино, иллюзии этой действительности.

Без постоянного учета этой парадоксальной ситуации невозможно сколько-нибудь глубоко понять те сложные процессы, которые протекают в некоторых видах и жанрах документального кинематографа.

Так, для большой группы документальных фильмов характерно совмещение внутри одного произведения нескольких типов киноязыка. Фильмы иногда строятся как наслоение подчеркнуто контрастных языковых пластов, в то время как для художественного кинематографа до настоящего времени в целом типично доминирование «унитарного» языка в пространстве одного фильма. Весьма типичный образец такого языкового контраста можно обнаружить, например, в одном из лучших документальных фильмов последнего времени — в картине режиссера В. Дашука «У войны не женское лицо», где интервью с женщинами, участницами войны, перемежаются кадрами военной кинохроники. В принципе наличие хроникальных кадров в контексте фильма о годах войны более чем мотивировано. Но в работе Дашука принципиальное значение имеет тот факт, что в с я хроника военного времени дается в замедленном движении. Расфазировка здесь используется не просто, чтобы дать зрителю возможность подробнее рассмотреть ту или иную значимую деталь, она имеет систематический характер, придавая всему хроникальному пласту отчасти ир-

реальный облик. Перед нами проплывают в неестественно замедленной пластике крупнозернистые тени прошлого. Резким изменением ритма движения старая хроника отчуждается от новой, предстающей в виде нейтрального языкового пласта, по контрасту как бы более непосредственно связанного с реальностью, чем виде́ния военных лет.

В документальном кино стало традицией отчуждать старую хронику от современных кадров. Для этой цели обыкновенно используется естественно сложившаяся разница в скорости съемки в эпоху немого и звукового кино. Сверхдинамичность немых лент часто специально подчеркивается. Тем самым на репортажные, как бы максимально достоверные съемки прошлых лет искусственно набрасывается вуаль ирреальности. Дашук трансформирует военную хронику в противоположном направлении (замедляет ее), но сохраняет тип ритмической трансформации.

Для чего понадобилось режиссеру на протяжении всего фильма прибегать к такого рода ритмическим искажениям? В сюжете фильма этот прием мотивируется тем, что героини его в с п о м и н а ю т о войне. Старая хроника подается как эквивалент воспоминаний (хроника-память). Замедленные движения, крупное зерно изображения как бы обозначают отношение данных кадров к области виде́ний, воспоминаний. Но в общей художественной системе фильма такое соположение двух языков создает точку отсчета, от которой отмеряется достоверность современного киноматериала. Старая хроника вводится как знак «ирреальной реальности», по сравнению с которой снятые Дашуком интервью выступают как «достоверно реальные».

Широкое использование старой хроники в современном документальном кино придает ей обыкновенно двойственный статус. С одной стороны, хроника обладает аурой подлинности, с другой, ее выделенность на фоне иного, нейтрального киноязыка, так же как и на фоне иного, более привычного, нейтрального жизненного материала, придает ей оттенок ирреальности.

Такая двойственность является продуктом постоянного использования старой хроники в инородном языковом контексте, предельно искажающем естественный режим ее восприятия.

Но эта сознательная «эклектизация» современного документального фильма помогает сегодняшнему киноматериалу самоутверждаться в своей подлинности, как бы отстраняясь от старой хроники, «высасывая» из нее собственный эффект реальности и тем самым ослабляя ее непреложную, даже как будто мифологическую документальность.

Особенно ярко тенденция к многоязычию явлена в фильме эстонского режиссера Марка Соосаара «Мир господина Вене».

Фильм Соосаара начинается с того, что мы видим в черно-белом изображении героя, чудаковатого старика «господина Вене», в окне. Он пытается поймать ладонью летящий снег. Камера отъезжает, мы видим, что над окном стоит ассистент оператора, который сыплет из лотка искусственные хлопья. Идут съемки. Один дубль сменяет другой. Оказывается, мы присутствуем на пробах актера на роль господина Вене в художественном фильме. И он получает роль, правда, не ту, на которую метил вначале. Затем мы видим цветной фрагмент из этого фильма, где господин Вене с необычайным достоинством катит в роскошной карете. Затем вновь воцаряется черно-белая пленка, и мы становимся свидетелями некоторых эпизодов жизни старого чудака. Иногда он обращается к камере. Иногда он живет своей жизнью, полностью игнорируя съемочный аппарат. Такое разнообразие взглядов мотивировано

исключительно прихотливым, странным характером героя. Но в данном случае для нас важен не столько персонаж фильма Соосаара, сколько подход режиссера к демонстрации этого персонажа, непрерывно вводимого в различные языковые пласты. Первоначально он дается как бы в документальном кадре (черно-белое изображение человека в окне), затем отъезд: возникает фигура ассистента (кадр оказывается инсценировкой), затем голос режиссера, объявляющего Вене, что пробу тот прошел и принят на иную роль (документ о пробе в художественном кино), затем цветной кадр из игрового фильма и т. д.

Начало фильма (где один и тот же непрерывный кадр дважды меняет тип своего отношения к действительности) характеризует всю поэтику фильма, строящуюся на беспрерывных переключениях языковых пластов (художественное кино, инсценировка в документальном жанре, репортаж и т. д.). Весь фильм, как и странное сознание его героя, предстают в виде китайской шкатулки, где разные отслоенные пласты реальности вкладываются друг в друга, создавая сложный рисунок взаимных отстояний и сближений.

Особо следует отметить введение в черно-белый фильм цветных кусков. Этот прием, в настоящее время до крайности заезженный, широко применяется и в художественной кинематографии для той же цели — выделения различных ориентаций киноматериала по отношению к реальности.

Отметим весьма значимый факт. Цветное изображение, обычно изолированно оценивающееся как более полно и адекватно отражающее реальность, стоит ему оказаться рядом с черно-белым, выступает как знак художественного отражения мира. В документалистике оно, в частности, может оцениваться как знак игрового кино. Не случайно, конечно, Соосаар игровой фрагмент своего фильма (проезд Вене в старинной карете) дает в цвете. Не случайно, конечно, и поразительно устойчивое пристрастие документалистов к черно-белому изображению, до сих пор сохраняющему сильные позиции только в документалистике [1].

Этот факт говорит не просто об условности, кодифицированности отношения цвета к реальности, он также показывает, что сама система документального кинематографа строится на основе доминирующей художественной системы экрана — системы игрового кино. Конвенции, сформировавшиеся в игровом кино, переходят в документальное как некие базисные языковые элементы. Отталкиваясь от них, документалистика строит свой язык, формирует языковые клише, на которых держится эффект реальности.

Игровое кино занимает в сознании документалистики сложное, противоречивое положение. С одной стороны, оно является идеальной моделью иллюзии реальности, с другой, задается как искусственная, менее адекватная действительности система. Противоречивость этого отношения хорошо видна не только на примере «Мира господина Вене». Юрис Подниекс в фильме «Созвездие стрелков» показывает одного из своих персонажей, также исполняющего некую эпизодическую роль в художественном фильме. На сей раз старик герой предстает в эпизоде условной комедии-ретро времен начала века, с гротескными купальными костюмами и обязательным граммофоном. Любопытно, что и у Подниекса, и у Соосаара игровое кино с граммофонами и каретами выступает как условный мир, далекий от подлинной жизни.

[1] Это явление нельзя объяснить только техническими причинами, например большей чувствительностью черно-белой пленки (разумеется, облегчающей работу кинематографистов).

Образ игрового кино у обоих режиссеров очень сходен (как будто герои снимаются в разных эпизодах одного и того же фильма) и задается как нереалистический мир — в оппозиции к реалистическому миру документального кино. Здесь налицо сознательное сведение всего мирового кинематографа к одному из его наиболее условных жанров, сознательная трансформация реальной картины, камуфлирующая подлинное значение языковой системы игрового кино для документального.

Но такая трансформация как нельзя лучше демонстрирует условность используемых в документалистике контрастных языковых пластов, отчасти выступающих как знаки той или иной степени условности в постижении мира.

В итоге для ряда документальных фильмов в значительной мере характерны принципиальное, подчеркнутое многоязычие, соотнесенность внутри одного текста разнородных пластов. Настроенность зрителя на восприятие различных градаций условности того или иного языкового пласта, той или иной степени удаленности от естественного отражения реальности позволяет наиболее нейтральному слою выступать в качестве основного носителя иллюзии реальности.

Такая многослойная, соотносительная система в значительной мере влияет на самосознание документалистики.

Именно в этом кинематографическом цехе чаще всего ведутся оживленные дискуссии о взаимоотношениях различных художественных подходов к действительности. Для многих художников типична и постоянно возобновляющаяся острая самокритика канонизированных документалистских поэтик.

Весьма симптоматичен в этой связи и специфический подход документалистики к своей истории. В игровом кино «ретро», ностальгизируя по прошлому кинематографа, охотно стилизует киноязык при обращении к историческому материалу. Отношение к языковому прошлому в игровом кино в целом лишено критического негативизма.

Иное дело — документалистика. Здесь рядом с ностальгической струей существует и мощная струя безжалостной самокритики. Лучшим ее примером можно считать фильм Г. Франка, А. Сажина и А. Бренча «Без легенд». Фильм строится на разоблачающем столкновении старой парадной хроники и нового киноязыка, выражающего реалистический подход к действительности.

Языковые процессы протекают в документальном кино более обнаженно и остро. Формальные признаки поисков в области поэтики здесь выражены часто гораздо прямолинейнее. Например, соляризация, негативное изображение как самые простые и режущие глаз знаки изобразительной новизны гораздо в большей степени свойственны именно документальному и научно-популярному кино, нежели игровому.

Все это в совокупности накладывает на многие фильмы отпечаток некоторой искусственности, неорганичности.

Прежде всего это чувство порождается поведением людей перед камерой. Профессиональный киноактер — это именно тот человек, который постиг искусство имитации естественного поведения перед киноаппаратом (хотя эта имитация сама строится по некоторым условным правилам). Неактер — персонаж документального фильма — перед камерой часто деревенеет.

Значительные сложности часто испытывают документалисты при воссоздании на экране ситуации общения. Она выражается в игровом кино на основе все той же кодифицированной монтажной фигуры «восьмерки», соединяющей воедино двух собеседников в едином и автономном пространстве диалога. Контакт двух (или более) героев —

классическая, типовая ситуация игрового фильма, возможная благодаря условному удалению камеры из пространства фильма.

В документальном кино все обстоит иначе. «Восьмерка» тут в силу описанных причин почти невозможна. Непосредственное общение двух персонажей в статичном немонтажном кадре, восходящем еще к эпохе кинопримитивов, создает ощущение странной двусмысленности. Сама поэтика подобного эпизода до такой степени сигнализирует о наличии фиксирующей камеры, что общение персонажей, словно не замечающих ее, в ряде случаев начинает восприниматься как нестерпимая фальшь. Сознательное включение камеры в ситуацию общения, обращение героев в объектив и т. д. часто дискредитирует подлинность коммуникативной ситуации на экране.

Эта дилемма стоит в документальном кино крайне остро. Ее следствием является доминирование в документальном кино двух типов коммуникативных ситуаций.

Первый тип — собрание, диспут, когда персонажи выражают свое мнение как бы одновременно и друг другу, и камере, чье присутствие, в сущности, почти не камуфлируется. Здесь слово обращено и к собеседнику, и к постороннему, неперсонифицированному в кадре наблюдателю. Это — полуофициальная коммуникация. Ее ограничения обусловлены и предложены повышенной публичностью общения.

Второй тип — это прямое общение человека и камеры (или введенного в кадр интервьюера). Здесь также очевидны ограничения. Однако в отдельных случаях документалистам удается раскрыть своего героя глубоко, что случается обыкновенно на высоком эмоциональном накале, позволяющем человеку в кадре на время выключить аппарат из поля своего внимания. Именно этого блестяще достиг Дашук в своем фильме «У войны не женское лицо». Но мы имеем дело лишь с условным общением: диалог тут подменяется монологом. Человек на экране оказывается в одиночестве. В фильме Ю. Подниекса «Созвездие стрелков» создается мозаика монологов. Они волей режиссера иногда монтажно складываются в диалог, но искусственный.

Дилемма: «публичное общение — одиночество», заложенная в самом языковом механизме некоторых жанров документалистики, имеет глубокие содержательные следствия.

На наш взгляд, к числу самых неудачных относится старый сюжет «посещение семьи». Документалисты, не умея выразить доступными им средствами обстановку семейного общения, недопустимо часто усаживают семью вокруг стола, невольно создавая ситуацию той публичной коммуникации (типа производственного собрания), которую мы уже описали. Трудно припомнить более фальшивые по своему звучанию кадры, чем кадры этих одеревеневших в глубокой неестественности семей. Невольное разрушение образов часто происходит именно в ситуации семейного общения. Так, например, в фильме И. Селецкиса «Женщина, которую ждут» режиссер первоначально представляет нам одну из героинь — врача — на работе, но, желая поместить ее в более интимный жизненный контекст, усаживает перед камерой всю семью, разрушая то личностное, что начало проступать в героине ленты. Ситуация общения здесь задается в качестве интимной, а характер общения оказывается публично-официальным.

Все это заставляет художников отказываться от воссоздания на экране ситуаций межчеловеческих контактов и часто обращаться к монопортрету.

Сам по себе этот жанр, получивший

исключительно широкое распространение, настолько привычен зрителю документального кино, что вопрос о причинах, породивших его, не возникает. Сколько их, председателей колхозов, металлургов, ветеранов войны, художников, прошло перед зрителями на экране? Отличительная черта значительной части подобных фильмов — доминирование о д н о г о человека на экране, превращение ситуаций общения в знак общения: герой с кем-то разговаривает вне реальных и сложных человеческих связей. (Отметим, что в игровом кино монопортрет не занимает столь же существенного места.) Таким образом, языковые проблемы жанра здесь непосредственно оформляют определенные содержательные тенденции.

Рассмотрим с этой точки зрения несколько фильмов. Картина белорусского режиссера А. Карпова «Семейный портрет с картошкой» — типичный монопортрет, несмотря на фигурирующее в названии слово «семейный». Герой фильма — картофелевод, прекрасный производственник. Он молод, красив... и неразговорчив. Кинематографисты следуют за ним по пятам — в поле, домой, любуются его сильным телом, когда он умывается. Герой господствует на экране. Правда, у него есть семья, дети. Но им отведено место где-то на дальней периферии фильма: жена подает герою полотенце, лишь на мгновение возникая из тени, чтобы вновь исчезнуть в ней. В ткань фильма включен семейный портрет, сделанный по всем канонам провинциальных фотоателье. Фотография, в отличие от кино, сформировала особый жанр портрета, ни в коей мере не претендующий на достоверное отражение контекста действительности, и групповая компоновка, пренебрегающая элементарным чувством достоверности, может даже читаться как знак художественности. На групповом снимке герой растворяется среди окружающих. А переходя на киноэкран, он сейчас же выпадает из семьи, вроде бы сросшейся с ним на фотографии. Переход из одной среды в другую оказывается равнозначным переходу в пустоту.

Интересно, что портрету механизатора придана закадровая музыка — губная гармошка наигрывает типичные для вестернов мотивы кантри. Таким образом, на героя постоянно, хотя и иронически, проецируется подспудно включенный в стилистику фильма мотив ковбойского одиночества. Герой классического вестерна не может иметь семьи. И герой Карпова оказывается как бы женатым холостяком. Скажем больше: он и д о л ж е н б ы т ь, вопреки реальным жизненным обстоятельствам, одиноким.

Возможно, с этим связано выдвижение на первый план фильма монопортрета одинокого старика. Тема одиночества и старости канонизирована и вводится в фильмы в достаточно стереотипном контексте, что позволяет говорить о ее условном использовании.

Такой портрет старика приобрел канонические и тиражируемые сейчас черты в довольно старом фильме Г. Франка «Радость бытия». Фильм был посвящен известному селекционеру П. Упитису, который представлен зрителю одиноким мудрецом (в фильме он постоянно читает стихи Омара Хайяма), создавшим вокруг себя и на радость людям удивительный сад. Стереотип легко описывается рядом: одиночество — мудрость — чудачество — доброта. Понятно, что этот образ имеет в целом мифологический характер и восходит к далекой древности.

Разнообразные двойники Упитиса заселили ряд фильмов. В армянской ленте режиссера Р. Геворкянца «Добрый след» нам показан чудак, старик художник, бескорыстно расписывающий чудными пейзажами стенки ржа-

вых гаражей. Весь фильм он на экране один. Как видим, модель та же.

В новой ленте ленинградца А. Каневского «Что человеку надо?» вновь выведен «прекрасный старик». Фильм противопоставляет две модели поведения. Одна воплощена в дикой очереди, где люди давятся за ненужными им книгами (символом мудрости) по макулатурным талонам. Это модель толпы. Вторая воплощена в образе одинокого старика часовщика, бескорыстно починившего часы на Публичной библиотеке и бесконечно колдующего в полном одиночестве над загадочными механизмами старинных часов (символом мироздания), которые он силится починить, — все та же модель отъединенности.

«Мир господина Вене» — рассказ о добром и одиноком старом чудаке. «Созвездие стрелков» — ряд добрых, одиноких стариков.

Документалистов к фильмам об одиноких подталкивает сложность выражения ситуации общения. И языковая проблема в результате мифологизируется в сюжетных стереотипах. Эта мифологизация выражается хотя бы в том, что в этом жанре (или поджанре?) привилегированное место занимают старики, а не старухи. (Вспомним универсальную мифологическую ситуацию: старик — добрый волшебник, мудрец, а старуха—колдунья, ведьма.) В этом же жанре-поджанре приводит к сюжетной мифологизации и еще одна языковая сложность документалистики, о которой уже упоминалось. Чудаковатость героев сюжетно мотивирует неестественность их поведения.

Языковые ограничения, с которыми в подобных случаях имеют дело документалисты, сказываются на содержании их фильмов, приводя к возникновению устойчивых клише; они также создают особый и парадоксальный статус «автора» фильма. Чтобы наша мысль была ясна, следует сделать небольшое теоретическое отступление.

Современное искусствознание и филология обычно различают нескольких «авторов» художественного текста. Прежде всего речь идет о различении реального и идеального авторов. «Реальный автор» — это тот человек, который создал данное произведение. «Идеальный автор» — это тот «конструкт», то идеальное представление об авторе, которое создается у читателя данного текста. Идеальный автор может представать в качестве рассказчика, от имени которого ведется повествование, может оставаться и некоей повествующей надтекстовой инстанцией. В таком случае образ «идеального автора» спрятан в тексте и реконструируется читателем по ряду разбросанных в тексте указателей авторского присутствия. Здесь не место подробно рассматривать эту сложную теоретическую проблему применительно к кино. Отметим лишь, что классический повествовательный игровой кинематограф обычно стремится закамуфлировать присутствие автора (или присутствие камеры). Эффект реальности в кино во многом зависит от степени незаметности, сглаженности показателей авторского присутствия. Отсюда горячие дискуссии в западной кинотеории 50—60-х годов о применимости понятия «автор» к американским режиссерам типа Г. Хоукса или Д. Форда, работавшим в традиционных повествовательных «голливудских» жанрах.

Итак, классическое игровое кино реалистического типа, будучи продуктом художественной воли его творцов, стремится выдать себя за «кино без автора», за реальность как таковую.

Иное дело в документалистике, где высок удельный вес показателей авторства. Это и прямое обращение в камеру, за которой стоит «автор», это и явление самого автора во плоти и крови

в виде интервьюера или даже режиссера. В «Созвездии стрелков» режиссер не просто обращается к героям своего фильма в качестве собеседника, он неожиданно возникает на экране в полный рост и, обращаясь в камеру, заявляет: «Меня зовут Юрис Подниекс. Я режиссер этого фильма. Мне тридцать лет...» и т. д.

Это постоянно сигнализируемое присутствие автора, это постоянное включение индикаторов авторства в текст фильма также является, по нашему глубокому убеждению, следствием языковых особенностей документалистики. Определение документального кино в этом контексте можно сформулировать так: это кино, использующее материал самой действительности, но при этом гиперакцентирующее наличие автора, творца невымышленной экранной реальности.

Как видим, установка здесь в принципе противоположна игровому кино.

Но при оценке авторского начала во многих жанрах документалистики ни в коем случае не следует забывать о различии «реального» и «идеального» авторов. Тот автор, который вычитывается зрителем документального кино из фильмов на основании богатого инвентаря текстовых индикаторов авторства — «автор идеальный», он является зрительским конструктом. И даже Подниекс, вышедший в «Созвездии стрелков» на экран, — в данном эпизоде не автор, а персонаж: автор, сыгранный режиссером.

«Идеальный автор» текста, по сути дела, является условностью, указателем присутствия повествующей инстанции, ее знаком. Поэтому гипертрофия авторства в документалистике, реализуясь на уровне текста и используемых кинематографистами языковых средств, часто находится в глубочайшем противоречии с банальностью мысли и взгляда «реального автора», снявшего фильм.

Возьмем для примера латышскую публицистическую картину «Твой хлеб» (режиссер Р. Пипарс), призывающую бережнее относиться к хлебу. Это простая и важная в социальном отношении мысль излагается с большим количеством формальных ухищрений — соляризаций негатива, искажающей оптикой, — сигнализирующих наличие активной художественной воли «идеального автора». Но при этом фильм и по форме, и по содержанию банален. Несмотря на все ухищрения «идеального автора» режиссеру Пипарсу не удалось проявить собственную индивидуальность.

Возникает особая ситуация. Те элементы поэтики, которые, с точки зрения создания эффекта реальности, кажутся непригодными — искажающая оптика, дрожащее изображение, неестественность человеческого поведения, немотивированные и резкие ракурсы, грубое освещение и т. д., — выплескиваются на экраны в качестве ложных показателей авторства.

Вероятно, поэтому плохие документальные фильмы часто кажутся эгоцентричными, сконцентрированными не столько на предкамерной реальности, сколько на личности самого кинематографиста. Перенасыщение кинематографической речи внешними признаками высказывания, псевдоавторством отодвигает реальность мира на второй план.

Остается сказать, что предлагаемые заметки, ни в коей мере не претендуя на окончательное решение вопроса, ставят своей целью привлечь внимание киноведов и практиков к некоторым малоисследованным сторонам функционирования языка документального фильма на материале нескольких характерных, на мой взгляд, произведений последних лет.

«Не надо бояться тенденциозности»

К 75-летию со дня рождения Л. Д. Лукова

Леонид Давыдович Луков принадлежит к тем режиссерам, над чьими лучшими фильмами не властно время — они навсегда вошли в историю советского кино и остаются активно действующими факторами его развития. Такова «Большая жизнь» (1-я серия, 1939), имевшая всенародный успех, таковы «Два бойца» (1943), ставшие одной из любимых лент многих поколений зрителей. Ныне эти произведения получили огромную аудиторию благодаря телевидению, встреча с ними дарит нам радость общения с искусством человечным, полным любви к жизни и веры в будущее.

Творчество Леонида Лукова связано прежде всего с глубокой экранной разработкой темы рабочего класса. В ней он нашел свой материал и свое призвание, в ней родился, сложился и вырос как режиссер.

В кинематографию Л. Луков пришел из журналистики. Его первой профессиональной школой стал «Кинокомсомол» — Харьковский комсомольский коллектив рабочей молодежи (родной брат тогдашних ТРАМов), где начинающий режиссер снял несколько хроникально-документальных лент. Объединенные в цикл под названием «Родина моя — комсомол», они рассказали о новом шахтерском поколении — о молодежи, пришедшей в конце 20-х годов трудиться в Донбасс. Эти ленты документально запечатлели то социально-политическое явление огромной важности, которое А. Довженко отобразил в своем «Иване» (1932).

Рабочей молодежи посвящен первый полнометражный художественный фильм Л. Лукова «Накипь», поставленный им в 1930 году совместно с Г. Сварчевским. «Итальянка» (1931), обратившая на молодого режиссера внимание критики и зрителей, была его первой игровой картиной о донецких шахтерах. За ней последовали «Я люблю» (1936) и первая серия «Большой жизни», сочетавшая лирику с внутренней патетикой в изображении трудовой повседневности рабочего коллектива, рожденного социалистической действительностью. В «Большой жизни» Л. Луков развил и обогатил опыт, накопленный нашим киноискусством в решении образа современника. Становление характера, социальное созревание личности, рождение новой, коллективистской морали — этот сложный процесс ярко и убедительно раскрыт в картине, среди художественных предшественников которой были «Иван» А. Довженко, «Встречный» Ф. Эрмлера и С. Юткевича, «Крестьяне» Ф. Эрмлера, «Семеро смелых» и «Комсомольск» С. Герасимова.

Творческий путь Леонида Лукова не был ровным. Художник темпераментный, увлекающийся и умеющий увлекать, он со страстью отдавался каждой новой работе, но при этом имел мужество трезво оценивать ее результаты. Да, он знал неудачи, однако они не уменьшали его горячего желания

Марк Донской и Леонид Луков. Эта фотография была сделана в 1961 году. М. Донской подарил ее Лукову с надписью: «Моему родному другу, товарищу, брату. Нет ничего ценнее дружбы. Дорожу ею, я живу ею. Всегда твой Марк». Л. Луков подарил такое же фото М. Донскому и на обороте написал: «Дорогому другу моему Марку. Луков».

жить в искусстве, сверяясь с требованиями и задачами современности.

Леонид Луков за перо брался редко. Но среди немногих, его опубликованных статей есть две, звучащие на редкость злободневно: «Гражданская ответственность художника» и «Не надо бояться тенденциозности». Вторая, увидевшая свет через три недели после кончины режиссера, стала его художническим завещанием. Призыв Леонида Лукова создать искусство правдивое, страстное, боевое, устремленное в будущее как нельзя более отвечает духу нашего времени.

Мы печатаем в этом номере воспоминания Н. Богословского, Е. Габриловича, Т. Конюховой, Л. Марягина, слагающиеся в портрет Леонида Давыдовича Лукова — человека и режиссера.

Никита Богословский

Мой главный режиссер

В начале 1938 года, после просмотра в московском Доме кино моего первого фильма «Остров сокровищ», ко мне подошел высокий, худощавый, чернобровый молодой человек и, невнятно представившись, так подробно и точно (правда, без профессиональной терминологии) разобрал мою музыку (в частности ее драматургию), что я был в полной уверенности: это какой-нибудь неизвестный мне музыковед или

композитор. И крайне удивился, когда оказалось, что мой доброжелательный критик прямого отношения к музыке не имеет — он был режиссером Киевской студии Леонидом Луковым, недавно поставившим картину по известному роману А. Авдеенко «Я люблю». И сразу же я получил от него предложение принять участие в новом фильме о шахтерах, работа над которым только начиналась.

Привыкнув к спокойной, деловитой и размеренной работе режиссера «Острова сокровищ» В. Вайнштока, я был несколько ошарашен неуемной и буйной энергией и темпераментом Лукова, вникавшего, помимо своих основных обязанностей, во все мельчайшие детали производственного процесса. Он носился по всей студии, гневно крича, ссорился (и тут же мирился) со многими людьми — начиная от директора студии и кончая помощниками осветителей. Со мной же работа первое время протекала относительно спокойно, но впоследствии ознаменовалась рядом ссор — к счастью, по чисто творческим вопросам.

Помимо оркестровой музыки, выстроенной по сложному, но весьма точному и принадлежащему не мне, а Лукову плану, к которому я мало что добавил, он категорически потребовал песенного лейтмотива фильма — песни, которая бы «вошла в шахтерские души и полюбилась бы на долгие годы». Представляете, каким трудным и ответственным заданием это было для молодого музыканта, делающего свои первые шаги в сложном мире киномузыки? Да и вообще, за все время моей последующей многолетней работы в кинематографе я вновь и вновь убеждался в том, что успех музыки и песен предугадать невозможно: иногда песни, на которые я возлагал большие надежды, не вызывали даже малейшего резонанса (мог бы привести примеры, да не хочется касаться старых ран...).

Стихи для песни я предложил написать моему другу, молодому поэту Борису Ласкину, который впоследствии (а жаль!) совершенно оставил этот вид литературной деятельности и стал одним из известных писателей-юмористов. И стихи «Спят курганы темные» были сразу приняты Луковым без единой поправки. А вот музыка... Тут-то и начались главные затруднения и ссоры.

Как известно, Исаак Осипович Дунаевский, работая с Григорием Васильевичем Александровым над фильмом «Цирк», написал около тридцати вариантов легендарной ныне «Песни о Родине». Мне пришлось сочинить на утвержденные Луковым стихи, в которых он не разрешал изменить ни ритма строчек, ни одного слова, ни больше ни меньше как сорок три варианта! И все Лукову не подходило, хотя он каждый раз добросовестно и всегда поразному, в соответствии с музыкальным решением, под мой аккомпанемент «проигрывал» очередной вариант актерски, примериваясь к трактовке песни персонажем фильма.

И как-то раз, в полном расстройстве, рассеянно перебирая клавиши, я вдруг набрел на какую-то почти неуловимую интонацию заключительных строк припева. Зацепился за нее. Короче говоря, песня была готова через полчаса.

Позвонил Лукову. Он явился тут же в сопровождении Марка Бернеса, исполнявшего в фильме одну из главных ролей. Я сыграл песню. Леонид Давыдович бросился ко мне с криком: «Наконец-то!», бурно расцеловал, а затем заставил меня играть песню много раз, темпераментно и всегда по-разному прикидывая предстоящую режиссерскую мизансцену, исполнительскую манеру, выискивая для песни наиболее подходящее место в фильме. А потом

признался с несколько виноватой улыбкой: «А я уже хотел с тобой договор расторгать!»

Тут же подал голос Бернес, которому песня тоже пришлась по душе. И поскольку ему ее и предстояло петь (после его большого «вокального» успеха в фильме «Человек с ружьем» это было вполне закономерно) — тут же стал предлагать свою трактовку.

И вдруг Луков сказал: «Нет. Не будешь ты петь эту песню. Ее будет исполнять Масоха».

Мы с Марком были ошеломлены. Петр Масоха играл в картине матерого врага, маскирующегося под веселого дружка шахтерской молодежи, под «своего парня».

— Да! — повторил Леонид Давыдович. — Песня мне нужна, чтобы еще больше закамуфлировать этот образ. Она будет «манком» для любящих задушевные песни шахтеров. А если она придется кинозрителям по душе — народ ее «конфискует» и будет петь от чистого сердца, по полному праву!

Мы с Бернесом были весьма огорчены и совершенно не поверили в необходимость такого режиссерского замысла. Но Луков оказался прав. Никто впоследствии не вспоминал о том, что песня эта впервые прозвучала в устах врага. А Бернес после выхода фильма записал ее на пластинку, и до сих пор она считается его, «бернесовской». И, кажется, она еще не совсем забыта...

Война началась, когда подготовительный период фильма «Александр Пархоменко» был в полном разгаре. Уже мы с Леонидом Давыдовичем выстроили весь музыкальный ряд (в основном это опять делал он, я не вносил почти никаких поправок, настолько точно им все было продумано). В фильме планировалась сцена, решенная в иронически-пародийном плане: на свадьбе Пархоменко (А. Хвыля) два его фронтовых дружка (С. Каюков и П. Алейников) должны под аккомпанемент двух гитар, украшенных пышными бантами, петь утрированно-мещанские шуточные куплеты в честь жениха. Разработан эпизод этот был весьма изобретательно и забавно: Луков юмор понимал и умел точно воплощать.

Но неожиданно обнаружилось одно затруднение: почти все поэты разъехались по фронтам, а предлагаемые мной кандидатуры Лукова не устраивали. И тогда я, набравшись нахальства, предложил свои услуги в качестве автора не только музыки, но и стихов. Леонид Давыдович отнесся к моей идее довольно подозрительно. Но я все-таки написал текст.

Вот первый куплет:

Лучок да картошка, огурчик соленый,
Мировая закуска в огороде растет.
Что нужно мне в жизни? Лишь садик зеленый,
Свой зеленый садик-огород.

К моему удивлению, Луков оценил эти вирши снисходительно. Игнорируя ехидные реплики Каюкова и Алейникова в адрес «поэта», эпизод с песней он снял. И довольно лихо. Но тут проявилась удивительная музыкальная чуткость режиссера. Он, несколько раз просмотрев отснятый материал, помрачнел и сказал мне:

— У тебя это дело не получилось. Стишки забавные, но мелодия сочинена в народной интонации, лирична, задушевна и никак не сопрягается со словами. И из-за этого весь эпизод выглядит недостоверно и фальшиво. В таком виде он в картине существовать не может.

Я был расстроен — мой поэтический дебют сорвался. Но положение спас приехавший с фронта в отпуск на несколько дней Е. Долматовский. Послушал музыку и довольно быстро написал текст: «Ты ждешь, Лизавета».

И опять Луков проявил творческую интуицию и понимание стилистики музыки. Он, вообще выбросив всю снятую сцену, дал эту песню Гайворону: отряд в конном строю возвращается после боя и подпевает ординарцу комдива... И все стало на место — песня эта зазвучала, как ей и полагалось.

В фильме «Два бойца» никакие песни поначалу не планировались, должна была звучать только оркестровая музыка. Но как-то поздно вечером пришел ко мне Луков и сказал: «Понимаешь, никак у меня не получается сцена в землянке без песни». И так поразительно поставил и вдохновенно и точно актерски сыграл эту несуществующую еще песню, что произошло чудо. Я сел к роялю и сыграл без единой остановки всю мелодию «Темной ночи». Это со мной было первый (и, очевидно, последний) раз в жизни. Благодаря луковской творческой фантазии я, очевидно, как-то телепатически обрел те, эквивалентные его заданию, но уже чисто музыкальные интонации, которые непосредственно и реализовались в этой неожиданной импровизации. Если бы не он — никогда бы этой песни не было. Другая, не продиктованная движением большой и нежной души ее вдохновителя, могла бы и получиться. Но только не эта! И поэт В. Агатов, приехавший мгновенно по просьбе Лукова, тут же, очень быстро, почти без помарок написал стихи на уже готовую, безоговорочно принятую Луковым музыку.

Дальнейшее происходило как во сне. Разбудили Бернеса, отсыпавшегося после бесчисленных съемочных смен, уже глубокой ночью (!) раздобыли гитариста, поехали на студию и, в нарушение правил, взломав замок в звуковом павильоне, записали песню. И Бернес, обычно долго и мучительно «впевавшийся», спел ее так, как будто знал много лет. А наутро уже снимался в эпизоде «Землянка» под эту фонограмму.

И «Шаланды» тоже придумал Луков. Я долго доказывал ему, что не стоит использовать в фильме чисто одесский колорит: неприятностей потом не оберешься. Напоминал о жесткой критике Утесова, исполнявшего песенки своего родного города, ссылался на незнание этого фольклора, предлагал другие интонационные решения песни. Луков был неумолим.

В помощь мне студия дала объявление: «Граждан, знающих одесские песни, просьба явиться на студию в такой-то день к такому-то часу». И тут началось паломничество. Толпой повалили одесситы, патриоты своего города, от седовласых профессоров до людей, вызывающих удивление — почему они до сих пор на свободе? И все наперебой, взахлеб напевали всевозможные одесские мотивы. И я потом на основе характерных интонаций и оборотов этих бесхитростных мелодий написал свои «Шаланды», за которые, как я и предполагал, хлебнул впоследствии немало горя. Ругавшие меня критики никак не могли понять, что этот персонаж должен был петь именно такую песню, так как салонные романсы или классические арии ему противопоказаны. А Луков, возможно, и предполагая, что «Шаланды» вызовут такую реакцию, все же на включение песни в фильм настоял, чувствуя, что она придаст роли одессита Аркадия Дзюбина достоверную музыкальную характеристику. И на всех обсуждениях и просмотрах горячо защищал свою позицию.

Работая с Леонидом Давыдовичем над музыкой к фильму «Ночь над Белградом» («Боевой киносборник» № 8), я как-то попробовал его обмануть. Дело в том, что композиторы в кино подчас работают впустую. При монтаже и озвучании выпадают, случается,

большие куски, сочинение которых занимало массу времени и требовало большой творческой выдумки. А иногда, если этот фрагмент и остается в фильме, он практически как музыка не существует, будучи полностью, до последней нотки заглушен диалогами, криками, стрельбой и другими шумами.

Так вот, в этот фильм я вставил музыкальный отрывок из сцены боя в «Пархоменко», который из-за грохота орудий там совершенно не прослушивался от начала до конца. Надо было видеть негодование Лукова и слышать его возмущенные слова о «попранном искусстве», «творческом оскудении» и «гражданской совести советского художника»! Ручаюсь, что ни один профессиональный музыкант не заметил бы этой совершенно неопознаваемой музыкальной подтасовки.

Лукова вообще, благодаря его врожденному музыкальному чутью, в таких делах обмануть было нельзя. Иногда я специально для проверки этого дара нарочно приносил на запись забракованные им ранее куски, имея всегда в запасе новый вариант. И ни разу не было случая, чтобы он ошибся: узнавал отвергнутую ранее музыку сразу и подчас, очевидно в наказание, браковал и новый вариант. Спорить с ним было очень трудно. Он один из тех немногих режиссеров, которые точно знали, что им нужно от композитора для достижения общих художественных результатов. Несмотря на ссоры, скандалы и даже временные разрывы отношений, всегда умел настоять на своем. И всегда творчески оказывался прав.

А как прекрасно он снимал песни! Из режиссеров старшего поколения, пожалуй, только Александров и Пырьев умели их наиболее впечатляюще «подавать».

Вы, наверно, заметили, что в современном кинематографе (мюзиклы не в счет, тут действуют совершенно другие законы) песня является как бы вспомогательным, второстепенным компонентом, даже если она и удачна, что нынче, увы, бывает далеко не часто. Или она звучит на титрах, отчего внимание зрителей раздваивается, или за кадром в нейтральном исполнении и просто не прослушивается, так как зрители в это время следят за диалогами или перипетиями сюжета. И если бы не послеэкранная жизнь (радио, телевидение, пластинки, эстрада), то мы вряд ли запомнили и полюбили такие прекрасные произведения, как «Москва майская», «Подмосковные вечера» или «С чего начинается Родина».

Так вот Луков, снимая песню, неукоснительно давал на ее протяжении прямые планы поющих актеров, используя монтажные перебивки, работающие на усиление эмоционального воздействия стихов и музыки или на сюжетную ситуацию эпизода. И песня всегда в фильме стояла у него на точном месте, а потому действовала на зрителей и воспринималась с максимальной активностью. И потом для закрепления песни и ее запоминания тактично использовал ее фрагменты — мелодию и отдельные куплеты — на протяжении всего фильма. И всегда к месту, не нарушая стройности повествования и не делая из песни чужеродный вставной номер.

Во второй серии фильма «Большая жизнь», подвергшейся в свое время резкой критике и вышедшей на экраны спустя двенадцать лет после создания, Бернес наотрез отказался петь мою песню «Три года ты мне снилась». Луков, вопреки обыкновению, не вспылил, а через несколько минут раздумья сказал Марку: «Тогда я тебя снимаю с роли. Мне нужна именно эта песня». Был страшный скандал: взбешенный Бернес, хлопнув дверью, уехал со съемки. Но назавтра все обошлось.

Утром Марк явился спокойный, умиротворенный. Доверяя Лукову и искренне его любя, он всю ночь «впевался» в песню, проигрывал ее актерски, и она стала ему нравиться. Так благодаря Леониду Давыдовичу песня эта, прозвучав в фильме, долгие годы оставалась в концертном репертуаре Бернеса.

Луков был человеком мягким, добрым, но мужественным. Когда вторая серия «Большой жизни» нещадно критиковалась, он в уныние не впадал. Помнится, после одного строгого официального просмотра картины, где его (да и меня) сильно ругали, мы спускались по лестнице в довольно мрачном настроении. И, обуреваемые грустными размышлениями, промахнув выход, оказались этажом ниже, в подвальном помещении. И вдруг Леонид Давыдович неожиданно засмеялся и сказал: «Посмотри, что там про нас написано». И в подвальной тьме над заколоченной дверью я увидел красные светящиеся слова: «Выхода нет». Стойкий человек, который в горе умел хоть и грустно, но пошутить!

Но выход был! Вскоре Луков снял фильм «Рядовой Александр Матросов». Мне повезло меньше. Луков, верный своей творческой и человеческой дружбе, поручил мне написание музыки к «Матросову». Но тогдашний министр кинематографии, увидев мою фамилию в начальных титрах, сказал: «Музыку придется заменить». И я после этого на семь лет был отлучен от кино. А возобновил свою деятельность в кинематографе опять-таки после длительных настояний Леонида Давыдовича...

Он был человеком широкой души и благородства. Мало кто знает, сколько он сделал бескорыстного добра людям, а иные из них не всегда это ценили, а подчас и беззастенчиво его обманывали. Его вспыльчивость, крики, ссоры были не от дурного характера и самодурства: он боролся за высокое и чистое искусство, подлинную гражданственность в жизни и творчестве и не терпел бездарности, халтуры и холодного ремесленничества.

Я листаю монтажные листы луковских фильмов. В титрах имена моих многолетних друзей и соратников, замечательных артистов. Бернес, Андреев, Алейников, Каюков, Пельтцер, Хвыля, Лавров, Новосельцев... Луков был верен своим любимым артистам, он снимал их постоянно, много работал с каждым над ролью, растил, пестовал.

«Голова стала белою», как поется в одном из наших с Леонидом Давыдовичем фильмов. И я бесконечно благодарен судьбе за то, что она подарила мне долгие годы дружбы и совместной работы с этим замечательным мастером, настоящим советским художником, умным, добрым и мужественным человеком.

Евгений Габрилович

Два бойца из миллионов таких же

Это было в начале тяжкого 1942 года. Студия «Союздетфильм» переехала в Ташкент. Там же находился и Леонид Луков. Я работал военным корреспондентом «Красной Звезды». В один из приездов в Москву мне позвонили из Госкинокомитета и сказали, что режиссер Луков просит меня прочесть только что вышедшую повесть Льва Славина «Мои земляки», с тем чтобы, если она мне понравится, переделать ее для экрана.

О новой работе в кино я тогда не думал: не до того было, хотя, конечно, понимал, что о войне писать буду, в

том числе и сценарии. Предложение было для меня неожиданностью, тем более что экранизациями я никогда не занимался. Однако прочел повесть, она мне очень понравилась, особенно тем, что соответствовала моему пониманию экранного повествования: рассказ о двух товарищах давал всю картину военного быта, обстановку обороны Ленинграда, зарисовку сурового времени с близкого расстояния, когда человек слышит дыхание другого человека и стук его сердца. Здесь не было бодрячества, приукрашивания, боязни горькой правды.

Я писал сценарий, следуя повести, но исходя из требований поэтики кино. Ведь, с моей точки зрения, экранизация — ни в коем случае не простое переложение (это была бы чисто механическая работа), а самостоятельное литературное произведение, верное общей идее и художественной системе первоисточника. Я ничего не менял по существу, только иначе строил событийный ряд и больше, что вполне естественно, работал пластическими, экранными характеристиками. Сжимал действие, прорабатывал второй план, заботился о том, чтобы дать достаточно материала для создания правдивой атмосферы, для точного изображения обстановки, словом, старался, чтобы вдали от фронта мои коллеги могли поставить картину как можно более достоверную во всех отношениях.

Луков вполне разделял мои позиции, что меня радовало и послужило главным доводом в пользу этой работы. В следующий мой приезд в Москву сценарий был написан. Режиссеру он понравился, никаких существенных замечаний я от Лукова не получал. Все, что Леонид Давыдович по ходу съемок считал нужным изменить в сценарии, он делал сам. Ведь, конечно, в сценарии удается предусмотреть далеко не все, и здесь Лукову помогала его удивительная интуиция, редкая наблюдательность.

Через год всюду на фронте уже пели «Темную ночь» и «Шаланды, полные кефали...». Мои фронтовые друзья-журналисты, оценив ситуацию, стали представлять меня как автора «Двух бойцов», и нас везде ждал отличный прием. Картину я тогда еще не видел и, откровенно скажу, не думал, что в ней есть что-либо особо примечательное.

Но вот однажды где-то под Харьковом в истерзанном обстрелом кинотеатре я посмотрел фильм «Два бойца». И понял, что в нем есть нечто по-настоящему крупное и важное. Прежде всего — герои в исполнении Бориса Андреева и Марка Бернеса. Благодаря

Леонид Луков и Василий Шукшин. Проба актера на роль Алексея Лапина в фильме «Цена человека» (1963). Фильм закончили И. Гурин и В. Беренштейн, он вышел в 1965 году под названием «Верьте мне, люди». Роль Алексея Лапина исполнил в нем Кирилл Лавров

игре Бориса Андреева, перед которым режиссер поставил точные смысловые задачи, лента, задуманная всего лишь как эпизод из потока фронтовых будней, обрела широту, наполненность, фильм обращался к тому, что было дорогим и близким каждому зрителю — к мыслям о Родине, о победе, о будущем... Синцов Бориса Андреева воспринимался как подлинно народный характер, и зрители чувствовали: в таких, как этот рядовой боец, один из залогов победы.

Роль Аркадия, мне кажется, была написана ярче, хотя, конечно, таила опасность излишеств по части «одесского колорита». Однако режиссер помог Марку Бернесу ее избежать, и характер обернулся неожиданной стороной. Я увидел в нем некоторую «эстрадность», но рядом — другое: то, что говорило о неискоренимом и не подавленном войной жизнелюбии, о нравственной стойкости наших людей, о силе духа народа.

Два бойца и миллионы таких же, как они, надежно обеспечивали победу, разгром фашистской армии.

С тех пор снято немало значительных фильмов об Отечественной войне. Но до сих пор «Два бойца» вызывают живой интерес у зрителей самых разных возрастов. Луков думал об успехе будущей ленты, о зрительской популярности фильма, у него была способность, которой, увы, обладают немногие современные кинематографисты. Он знал, чувствовал, что в настоящий момент требует зритель! Речь идет не о конъюнктурном расчете на сенсационный и быстро угасающий интерес к «модной» теме, проблеме, ситуации и так далее, не о суетливом поиске «верняка», на который все клюнут, а об органическом ощущении жизненно важных запросов массовой аудитории. Здесь секрет успеха и «Большой жизни», и «Двух бойцов».

Леонид Луков великолепно чувствовал также индивидуальное, лирическое начало в создаваемом характере, умел его передать. Казалось бы, откуда в нем эта художественная тонкость, нежность, деликатность, душевное изящество? Думалось, что он работает только крупными мазками, любит яркие краски... Знаю, что порой он бывал вспыльчив, резок. Откровенно говоря, мне до сих пор неясно: должен ли творческий человек быть в повседневной работе «легким»? В профессиональные качества режиссера непременно входят настойчивость, умение преодолевать препятствия, да еще какие, волевой напор, непримиримость к халтурщикам и перестраховщикам... Вопрос в том, как бы эти совершенно необходимые качества не заслонили в человеке то, без чего невозможен большой мастер: теплоту, чуткость, отзывчивость, доброжелательность, терпимость к слабостям.

Луков обладал редким даром — да, да, именно даром,— он всматривался в своих героев с огромным и жадным интересом. В соединении с высоким профессионализмом это делало его истинно народным художником.

Вот чем дороги, вот почему живут его лучшие фильмы.

Т. Конюхова

Дар бесценный

Респектабельная шляпа и огромная внушительная трость в сочетании с ярким шарфом и пальто нараспашку придавали знаменитому режиссеру Леониду Давыдовичу Лукову грозно-озорной вид.

В выражении его лица — и детская

Леонид Луков на съемочной площадке

озабоченность, и упрямая настойчивость труженика, и лукавство.

Живописность его фигуры часто становилась предметом дружеских шаржей, но он и сам любил шутку.

На вопрос устроителей просмотра фильма «Огни рампы»: «Как синьор Луков предпочитает смотреть Чаплина, из партера или сверху, из бельэтажа?» — следовал молниеносный ответ: «Я не могу смотреть на Чаплина сверху».

За плечами годы вдохновенного труда, увенчанного всенародной любовью, восхищением, уважением, наградами! Прародитель Вани Курского и Саши с Уралмаша был тем режиссером, о встрече с которым мечтали артисты. Потому, наверное, трудно поверить, что на первое свое «свидание» с прославленным мастером, который приступал к работе над фильмом «Разные судьбы», я ехала с тоскливым чувством, так как думала отказаться от роли Сони Орловой. Какое счастье, что Леонид Давыдович был лишен так называемой «режиссерской амбиции», но зато был наделен абсолютным слухом, точным режиссерским ви́дением будущей картины в целом и характеров героев в частности. Да и глубоким знанием людей вообще. В нерешительном лепете Тани Конюховой он сразу услышал решительность поступков трогательной Сони Орловой.

Я не могу свою работу в этой картине назвать участием в съемках. С самого первого дня меня охватило какое-то радостное ощущение полета, ощущение, что я все могу, что я легка, подвижна, а если что-то не получается, не беда, ведь рядом со мной есть Леонид Давыдович, он всегда придет на помощь, иной раз и сам покажет, да так, что сразу все вновь засверкает и оживет!

Когда кончался съемочный день, хотелось, чтобы скорее наступило завтра. А если снимались эпизоды, где я не была занята, то на душе становилось грустно.

Я замечала, как теплели и туманились слезой глаза Леонида Давыдовича, когда он говорил об актерах, игравших в снятых им фильмах, его душа была нежна и чутка.

Однажды Леонид Давыдович сказал мне: «Сыграешь, сыграешь Дашу в моем фильме. — И уже смешно зажмурившись: — Я — верный!»

И я играла Дашу в картине «Олеко Дундич».

Он очень любил одаривать людей — будь то роль, внимание, забота или просто дружеский обед. Вероятно, ему была необходима любая форма общения.

Если бы тогда знать, если бы знать...

Теперь я знаю, что встреча с Леонидом Луковым была счастливым мгновением в моей жизни.

...Почему-то сейчас вспомнилось: небольшого роста Марк Семенович Донской нежно берет под руку огромного Леонида Давыдовича и ласково говорит: «Ленечка!..»

Леонид Марягин

«Актеры — наши полпреды на экране»

Один выдающийся режиссер назвал Лукова «биологическим талантом». Воспринималось это тогда обидно и несколько презрительно. И напрасно — талант не может быть не «биологическим»: обучение жизнью, просвещение теорией — это только гранение того же таланта. Может быть, тонкого гранения не хватало Леониду Давыдовичу, но неотшлифованный, мощный дар художника виден в лучших его фильмах.

Луков не оставил трудов по теории режиссуры, никто не стенографировал его режиссерских указаний, но каждый съемочный день, а затем — сам фильм, появившийся на экране, давал уроки тем, кто ценил луковскую позицию в кинематографе.

Однажды увидев, я навсегда запомнил шахтера из фильма «Я люблю», долбящего обушком стену собственной хаты. В решении этого эпизода угадывалось влияние Довженко, и не без основания — Александр Петрович говорил мне: «Я ставил Лукова на ноги». Впрочем, влияние Довженко испытывали в ту пору многие. Его стилистика стала даже модной. Луков со смехом вспоминал эпизод своей режиссерской молодости: во дворе Киевской студии к нему подошел маститый оператор и посоветовал: «Снимай покосей, как у Довженко!»

Луков не внял этому совету. Он никогда, в отличие от эпигонов, не пытался снимать, как у Довженко, как у Феллини, как у Антониони. Уже со второго своего звукового фильма — «Большая жизнь» — он снимал, как у Лукова, и этим был силен — своим собственным пониманием и полнокровным восприятием жизни.

Написал я это и подумал: «Будто не было ложного пафоса в некоторых его работах, будто не звучал иногда его голос не в полную силу и не очень-то узнаваемо?» Было и такое. Но, зная об этих издержках, мы не можем умалить то главное, ценное, что составляет силу и привлекательность творчества Лукова.

Драматургическую конструкцию «Большой жизни» не назовешь редкостной в кинематографе того периода, узнаваемы и явленные в ней социальные типы, режиссерский способ изложения материала лишен изыска, операторская работа добротна и только, а фильм заражает! Демократичностью? Да. Конечно. Ее не отнять у большинства луковских фильмов, она — часть его натуры, она — в его таланте.

Но картина вот уже многие годы привлекает и волнует прежде всего постижением природы человеческих характеров, раскрытием их глубинных социальных корней, насыщенностью драматургических положений, достоверным жизненным материалом. Эта полнота и емкость содержания и определяет, на мой взгляд, успех «Большой жизни». Не исчерпываясь фабулой, живут характеры Харитона Балуна в исполнении Бориса Андреева и Вани Кур-

ского, сыгранного Петром Алейниковым.

Характеры прежде всего занимают режиссера и в «Двух бойцах». Он чрезвычайно подробно разрабатывает обычные, чисто бытовые на первый взгляд взаимоотношения людей, и в этом потоке повседневности исподволь возникает образ дружбы, любви, духовного братства как высших проявлений человечности.

В этом фильме, пожалуй, как ни в каком другом, раскрылся дар Лукова экономно строить мизансцену, точно расставлять эмоциональные акценты — ракурсом, микропанорамой, деталью, жестом актера. Повторные просмотры «Двух бойцов» каждый раз рождают у меня восхищение режиссерским аскетизмом сцены «Песня в землянке»... А как мастерски скупо построена сцена «В гостях», сцена на крыше трамвая... Луков умел говорить на экране кратко, сжато и точно.

«Актеры — наши полпреды на экране», — любил повторять Леонид Давыдович, окружая работу с исполнителями тайной, проникнуть в которую удавалось не всем. Работу эту я бы назвал сотворчеством, которое носило

«Две жизни».
Рабочий момент.
Слева направо: Н. Рыбников, Л. Луков, А. Ларионова, В. Тихонов

разные и отнюдь не академические формы. То, что происходило на съемочной площадке, было лишь видимой частью айсберга. Совсем по-другому шло посвящение актера в характер. Режиссер, внимательно всматривавшийся в исполнителя, приспосабливался к его личности, находил способ метко определить природу чувств и стремления персонажа. Впрочем, он никогда не пользовался терминологией Станиславского, да и вряд ли стройно мог изложить его систему, но талант заразительного, чуткого и глубокого рассказчика и наблюдателя заменял методологическую стройность раскрытия «зерна» роли. Работа с актерами шла не только в кабинете. Луков дружил с ними, духовно сроднялся. Часто рабочий день кончался совместным отдыхом, в котором было не меньше работы над характером, чем в репетиционной комнате.

Помню, как во время проб по картине «Две жизни» (я работал на ней ассистентом режиссера), совпавших с новогодним праздником, Леонид Давыдович попросил поименно поздравить каждого участвующего в пробах актера. Их было около ста. Режиссерская группа засела за поздравления. «Актер, приходя в группу, должен чувствовать себя желанным человеком», — пояснил Луков свою просьбу. Эффект от поздравлений оказался совершенно неожиданным. Актеры, не привыкшие в кинематографе к такому вниманию, восприняли, за редкими исключениями, поздравления от группы как извещения об утверждении на роль!

Работая с актером, Луков мог показать сцену, кусок, — блистательно преображаясь, становясь мягким, даже воздушным. Но этим методом он пользовался осторожно: порой отказывали чувство меры, чутье, и показ приобретал пародийный характер. Луков — ранимый Луков — замечал это и тяжело переживал неудачу показа. «Если хватит таланта — сделай так, чтобы актер думал, будто он сам до всего дошел», — назидал он и прибавлял как бы между прочим, что это как раз труднее всего. Хотя быть незаметным, приводя актера к результату, удавалось ему не часто.

Режиссерские теории — осмысление практики. Во время постановки фильма «Две жизни» и у Лукова возникло желание обдумать, теоретически обосновать свой опыт, определить и сформулировать методику. «Кино — это организованная неорганизованность» — в эту постоянно повторяемую им формулу легко укладывались работа его дисциплинированного воображения и клокотание огромного темперамента: они расшатывали жесткие сюжеты, насыщали их, погружали каркас фабулы в многообразие воссозданной жизни.

Организовывая эту неорганизованную жизнь, он искал не просто равномерного, логически правильного движения, а взрывов, парадоксальности, алогизмов. И в этих поисках второй план в мизансценировке Лукова переставал быть фоном, наполнялся жизнью, энергией, углублял картину, раздвигал ее рамки.

Представить Лукова, снимающего по «железному сценарию»? Невозможно! Не было эпизода или кадра в сценарии «Две жизни», который он бы не разрушил и не создал снова собственной фантазией. Причем большая часть новых решений возникала поздно вечером, накануне съемки. В моем номере (группа снимала натуру в Ленинграде) раздавался звонок, Луков входил и говорил: «Запиши разработку». И диктовал совершенно новый эпизод с новыми исполнителями. Скоро я освоил такой метод работы: у меня появились телефоны и адреса не

только сотни актеров, но и дирижеров духовых оркестров, самодеятельных хоров, цирковых фокусников, акробатов, куплетистов и т. д. и т. п. — всех, кто мог появиться в фантазии Лукова на тему «Улица Петрограда между февралем и октябрем 1917 года». Но однажды все-таки звонок Лукова застал меня врасплох. Он придумал, что солдаты пулеметного полка идут на митинг, играя на балалайках. Балалаечников в моем досье не было. Выручила память. Я вспомнил, что в одном из кинотеатров на Невском играл струнный оркестр. Разбудил сторожа, узнал адрес руководителя оркестра... Утром шесть балалаечников стояли в первом ряду демонстрантов. Луков был доволен.

«Этюды мне давайте, этюды! — постоянно требовал он. — Кадр должен быть насыщенным. Он должен жить во всю свою глубину». Готовясь к своей последней (неоконченной) картине «Цена человека», Леонид Давыдович обязал меня записать ритмы жизни вокзала и улицы в разное время суток, зарисовать людей, населяющих пригородную электричку. «Герои должны проецироваться на живую жизнь, только тогда они будут убедительны», — говорил он. И этот урок Лукова, преподанный ненароком, оказался для меня очень ценным.

Луков любил быть на виду, в центре внимания. Отснятый и вчерне подложенный материал картин показывал широко, всем без исключения работникам студии. Приглашались и киномеханики, и маляры, и помрежи, и просто те, кто бродил по коридорам... После просмотра он, чувствуя успех, спрашивал кого-нибудь из незнакомых: «Ну как?» — и, получив хвалебный отзыв, интересовался: «Ты кто? Киномеханик? Поговорю с директором студии — ты достоин быть ассистентом оператора!». Если же отзыв оказывался критическим, следовало знаменитое луковское: «Ты кто такой? Как ты сюда попал?»

До самых последних дней в нем не исчезла зависть к эрудиции своих коллег, которых он пытался догнать, добирая на ходу недополученное в юности. Однажды, вернувшись из ВГИКа, где председательствовал в Государственной экзаменационной комиссии, Луков рассказывал, сияя от счастья: его выступление с анализом дипломного фильма одобрил Михаил Ильич Ромм! «Понимаешь, после заседания сам подошел и сказал, что он анализировал фильм точно так же!»

Была у Лукова поговорка: «Режиссером может быть каждый, кто не доказал обратного». Если следовать ей, то надо сказать, что сам Леонид Давыдович — не доказал. Он был р е ж и с с е р о м. Время подтверждает это.

Н. Туманова

Забытая статья Якова Протазанова

Перечитывая довоенную прессу о фильме Якова Протазанова «Салават Юлаев», посвященном герою башкирского народа, сподвижнику Емельяна Пугачева, я обнаружила среди пожелтевших газетных вырезок интереснейший рассказ самого Протазанова, появившийся в республиканской газете [1]. Он с тех пор ни разу не публиковался, не вошел ни в одну из критических работ о режиссере. Между тем документ этот, отличающийся глубиной и точностью высказываний художника о своем творчестве, заслуживает того, чтобы стать достоянием всех, кто интересуется киноискусством. Вот он, этот рассказ, записанный безымянным сотрудником газеты:

«Мы очень рады, что на нашу долю выпала честь создать первый художественно-исторический кинофильм из жизни башкирского народа, показывающий его самоотверженную борьбу с российским царизмом за свою свободу, за свою национальную независимость.

Создание этого кинофильма есть яркое подтверждение правильности национальной политики нашей партии, лучшее доказательство большого расцвета башкирской национальной культуры. И особенно это подтверждается тем, что многие ведущие роли исполняются артистами Башкирского государственного академического театра.

Героическая жизнь Салавата Юлаева изобилует славными и яркими страницами. Во всей полноте биографию Салавата Юлаева и биографию башкирского народа конца XVIII века вместить в рамки только одного кинофильма почти невозможно. Салават Юлаев тематически многообразен: он — пламенный организатор, талантливый полководец и народный певец-импровизатор. Все это нужно было обобщить и показать как целое.

Перед нашим творческим коллективом была поставлена задача — дать не документально-исторический фильм, а художественно-правдивый образ башкирского героя, полководца-бунтаря, сконцентрировать в его образе бурные стремления башкирского народа к свободной жизни, его непримиримость к заводчикам-колонизаторам, которые насильственно отнимали башкирские земли и леса, его ненависть к сатрапам русского царизма, которые со всей зверской жестокостью подавляли всякое проявление народного гнева к своим поработителям. Нашей целью было показать Салавата Юлаева, как интернационального героя, организатора народных масс, бесстрашного полководца и храброго воина и как любимца восставшего народа.

Мы стремились к тому, чтобы Салават Юлаев был понят всеми зрителями нашей великой родины и как герой, боровшийся не за свое личное

[1] «Красная Башкирия», 1941, 8 февраля.

благополучие и не только за свободу башкирского народа, а за общее человеческое счастье. И эта задача коллективом, на наш взгляд, выполнена.

Как мы решали эту задачу?

Всякое художественное произведение до начала его возникновения является объектом больших поисков той ведущей роли, которая потом должна быть стержнем всей творческой работы. Наш коллектив остановился на том, что для полноценности фильма, для выявления подлинной «художественной» правды необходимо наличие второго героя. И вот в картине рядом с главным героем — народным и национальным героем Салаватом Юлаевым — зародился и вырос второй интернациональный герой — Дружба народов. Наличие этой идеи и является верным решением внутренней темы картины.

Созданный нами кинофильм «Салават Юлаев» принят Комитетом по делам кинематографии при СНК СССР и в настоящее время размножается на копировальной фабрике в г. Ленинграде. В первых числах марта 1941 года кинофильм «Салават Юлаев» появится на экранах Советского Союза. Башкирия и Москва получат его первыми.

Для башкирских районных театров, где имеются звуковые установки, фильм будет озвучен на башкирском языке, а на немых экземплярах для башкирских районов будут сделаны надписи на башкирском языке.

Кинокартина «Салават Юлаев» создана. Нужно сказать, что в создании этой картины творческому коллективу большую помощь и всяческое содействие оказывали республиканские, районные советские и партийные организации. Особенное внимание в создании этого фильма уделял областной комитет партии Башкирии.

Участники кинофильма — актеры Башкирского академического театра: А. К. Муборяков — Салават Юлаев, народный артист БАССР Г. М. Мингажев — Юлай, народный артист БАССР А. Ф. Зубаиров — пасечник, Р. Сартланов — Бухаир, С. Н. Саитов — Кинзя, заслуженный деятель искусств БАССР Х. Г. Бухарский — Рысабай, заслуженный артист БАССР В. Г. Галимов — мулла, Х. А. Маисуровский, М. Х. Халимов и другие, кроме актерского исполнения, проявляли большую заботу, вникая во все мелочи большой работы. Весь коллектив Башкирского академического театра со всей актерской страстностью принимал активное участие в созидательной работе над фильмом «Салават Юлаев».

Нужно надеяться, что кинофильм «Салават Юлаев» будет началом создания целого ряда кинофильмов из жизни башкирского народа — как на исторические, а также и на современные темы».

Пресса тех лет высоко оценила картину в целом: «Выдающееся творение советского кино», «большая удача советской кинематографии», «фильм большого идейного и художественного значения». Много писали о фильме областные газеты, особенно Поволжья, Приуралья, Сибири, Дальнего Востока. Пресса была единодушной и в отзывах об образе народного героя. «Комсомольская правда» писала: «Ярослан Муборяков показал обоятельный образ народного трибуна. Его Салават — человек с кристально чистыми помыслами и душой» [2]. Газета «Красная Башкирия» в рецензии на «Салавата Юлаева» отмечала, что фильм «с большой художественной силой воскрешает образ героя башкирского народа и его славные дела» [3].

---

[2] «Комсомольская правда», 1941, 7 марта.
[3] «Красная Башкирия», 1941, 12 марта.

Начавшаяся Великая Отечественная война помешала уделить более пристальное внимание этой картине Я. Протазанова. В книгах о режиссере ей отведено ничтожно мало места. Даже в обстоятельной монографии М. Арлазорова почти ничего не сказано о фильме «Салават Юлаев».

Между тем этот фильм и по сей день интересен не просто как яркое художественное произведение, но и как произведение, в котором проявились взаимопроникновение и взаимообогащение национальных культурных традиций, подлинный интернационализм советского киноискусства. История постановки картины, ее место в творчестве Протазанова и центральный образ фильма, созданный башкирским актером Аросланом Муборяковым, требуют обстоятельного киноведческого анализа.

Первая из автономных республик в составе РСФСР — декрет о ее образовании был подписан В. И. Лениным — готовилась к 20-летию. Фильму, снимавшемуся в связи с юбилеем, придавалось особое значение. Вот почему для постановки был приглашен Я. Протазанов.

Сценарий по одноименной повести С. Злобина написал сам автор вместе с Г. Спеваком. Совнарком БАССР на специальном совещании обсудил сценарий. К работе были привлечены консультанты — историки и искусствоведы. Институт национальной культуры и языка подобрал для фильма песни эпохи Пугачева.

Но «Салават Юлаев» не был обращен только к истории. Пронизанный идеей равноправных отношений между башкирским и русским народами, по духу своему он был в высоком смысле современен. Тема интернационализма нашла свое яркое выражение в отношениях между Салаватом и Хлопушей, Салаватом и казаком Перфильевым, а также в любви молодого башкира к русской девушке. Очень удачным оказался выбор режиссером исполнителя роли русского товарища Салавата. Популярнейший Николай Крючков сразу же вызывал у зрителей доверие. А естественность его актерской манеры соответствовала искренности игры А. Муборякова. Я. Протазанов подтвердил свою репутацию режиссера, умеющего точно подбирать исполнителей ролей и отлично работать с актерами.

Арослан Муборяков в кино снимался впервые. Он чувствовал себя в родной стихии: Протазанов привлек к участию в фильме на главные роли артистов Башкирского государственного академического театра драмы, а также Башкирский ансамбль песни и пляски и студентов Уфимского театрального училища, которые снимались в массовках.

Салават Юлаев был личностью выдающейся. Когда он попал в плен после разгрома восстания, ему было всего двадцать два года. Салават вместе с отцом были закованы в колодки и отправлены в Уфу. По дороге — для устрашения населения — их били кнутами в каждом селении. Затем доставили в Москву, где по приказу царского суда отхлестали (175 ударов) плетьми, вырвали ноздри, выжгли железом на теле «Вор и убийца» и сослали навечно в балтийскую крепость Рогервик (ныне город Палдиски Эстонской ССР), за стенами которой и канула в неизвестность их дальнейшая судьба. Поистине трагический финал героической жизни!

Какими же талантом, умом, волей, духовной силой надо было обладать, чтобы еще юношей стать любимым народным поэтом-импровизатором и в двадцать лет возглавить народное движение башкир не под религиозной оболочкой, в отличие от других вос-

станий, проходивших под зеленым знаменем ислама, но в открытом политическом протесте угнетенных против царского режима. Башкирский народ во главе с Салаватом Юлаевым впервые объединился с русским народом в своей активной социальной борьбе.

Уже более двухсот лет живет Салават в народной памяти, песнях и легендах. Народный вождь, народный поэт, он вошел в историю как национальный герой. Он вошел в духовную жизнь народа, в его культуру как поэтический образ, гармонично соединивший в себе свободолюбие и стремление к справедливости.

В картине «Салават Юлаев», показывая героя в развитии, преодолевая при этом фрагментарность и мелодраматизм драматургии, режиссер и исполнитель создали образ удивительно цельный, художественно законченный. Его решение можно определить как романтико-героическое. Оно сказалось и на скульптурной выразительности пластического воплощения. В годы, когда наше звуковое кино было в основном «говорящим», эта высокая культура актерской пластики была особенно существенной. Природа богато одарила актера, обладавшего атлетическим сложением. Его физический облик был близок к сохранившемуся в песнях и легендах народному представлению о Салавате. Вспомним, что во все времена у всех народов их национальные герои — всегда «батыры» (Муромец, Рустам, Манас), мужчины, крепкие не только духом, но и телом.

Вот, например, сцена в мокром забое шахты, куда Салавата сослали вместе с русским беглым каторжником Хлопушей. Он сидит, опершись локтями о колени, и негромко напевает грустную песню. В осанке молодого батыра такая сила, что понимаешь: он не покорен — не желает работать в руднике. Даже привязанный к скамье в наказание за отказ работать, даже теряя сознание под ударами кнута, он не сломлен. И потому нет ничего удивительного, что Салават разрывает веревки и, прекрасный в гневе и жажде свободы, былинно могучий, вырывается на волю.

Воля! Это естественное состояние человека. Устремленность к ней и борьба за нее — лейтмотив образа Салавата. Это сверхзадача и актерского исполнения. Герой жаждет свободы для себя и мечтает о свободе для своего народа: «Чтобы вольно жил башкирский народ — как птица летал в лесу, как рыба плавал в реке».

В такой трактовке обобщается до символа национальный характер. Образ Салавата Юлаева, созданный Арославом Муборяковым, поднимается до высот типического. Его по праву можно поставить в ряд достижений советского кино, начатых бессмертным Чапаевым в исполнении Бориса Бабочкина.

Обобщение, типическое вырастает из конкретных, индивидуальных черт характера. Так свободолюбие и воинская доблесть Салавата неотделимы от его чувства справедливости, убежденности. Салават — человек доверчивый и очень непосредственный. Эти качества он сохраняет и по мере мужания. Раскрываются они в сценах лирических — с Оксаной и Аминой, а также в общении с Пугачевым. «Ваше величество, Емельян Иванович, Пугач-царь», — обращается к нему Салават Юлаев. И в ответ на строгие слова Пугачева: «Пугач не царь, Петр — царь!» — Салават стоит на своем: «Нам твой пашпорт не надо. Нам человека надо. Нынче привел две тысячи башкирцев. Завтра домой пойду, сто тысяч народу поднять можно».

А в отношениях Салавата с Хлопу-

шей отчетливо видно, как непросто было ему довериться «урусу» и сколь крепкими стали узы совместной борьбы против гнета царского самодержавия. За этими отношениями стоят и конкретные факты из истории крестьянской войны, и художественное обобщение вековых сложных связей башкирского и русского народов. Но как бы ни были эти связи драматичны, по большому историческому счету они уже давно стали позитивными. Вспомним слова Ф. Энгельса: «...Россия действительно играет прогрессивную роль по отношению к Востоку... господство России играет цивилизаторскую роль для Черного и Каспийского морей и центральной Азии, для башкир и татар...» [4].

Один из зачинателей русской кинематографии, постановщик с мировым именем, режиссер популярнейших у массового зрителя картин, Протазанов неоднократно говорил о необходимости создавать фильмы из жизни братских народов, и не только говорил — сам снимал их. Это ли не прекрасный пример плодотворности ленинской национальной политики, ее конкретного проявления в области искусства?

После «Салавата Юлаева», в самый разгар Отечественной войны, во время постановки картины «Насреддин в Бухаре», режиссер писал: «...эта картина должна помочь двинуть вперед постановку в Ташкенте фильмов на темы из жизни узбекского народа» [5]. Протазанов и в те трудные годы мечтал о том, что будут создаваться фильмы о жизни братских народов СССР.

История Башкирии, особенно годы революции в Башкирии — все это ждет воплощения на экране. В Башкирии, как и среди других народов Приуралья и Поволжья, Владимир Ульянов (а в самой Уфе он в 1900 году был дважды) воочию столкнулся с горькой участью бесправных национальных меньшинств в царской России, и здесь же познавал он великую силу солидарности трудящихся. Осенью 1919 года Владимир Ильич подписал постановление Совнаркома РСФСР «Об оказании помощи башкирам, пострадавшим от белогвардейцев», а мартом 1920 года был датирован Декрет ВЦИК о создании первой в РСФСР автономной республики — Башкирской АССР. В неурожайный 1922 год в Поволжье и Приуралье на помощь голодающим пóехали коммунисты и комсомольцы...

В годины грозных испытаний башкиры рука об руку с русским народом вставали на защиту своей земли от вражеских нашествий. Они сражались в ополчении Минина и Пожарского. Принимали участие в походах Петра I, в Отечественной войне 1812 года, в Крымской кампании 1853—1856 годов. Во время гражданской войны башкирский корпус перешел на сторону Советской власти. Героический характер народа, понимание патриотического долга с особенной силой проявились в годы Великой Отечественной войны. 190 человек из Башкирии были удостоены звания Героя Советского Союза. И среди них — комсомолец из Уфы Александр Матросов, ставший героем фильма Л. Лукова.

Какое богатство тем и характеров просится на экран! Опыт работы Протазанова может помочь в создании новых произведений о жизни братских народов.

К сожалению, этот его вклад в историю советского многонационального киноискусства еще мало изучен. Здесь киноведам есть над чем поработать.

---

[4] Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 27, с. 241.

[5] Яков Протазанов. Сб. М., 1984, с. 304.

Анна Гарф

«Шантиль-Бузильон № 3»

В середине 20-х годов у нас в Советском Союзе еще существовали частные фирмы, процветали кустарные мастерские, частная торговля, работали частные кафе, рестораны, выступали на эстрадах театральные коллективы «на паях».

И между частными предприятиями и государственными метался розничный покупатель. Именно в те годы появились броские рекламы, автором которых был Маяковский:

Нет места
сомненью
и думе —
все для женщины
только
в ГУМе.

Или:

Нигде кроме,
как в Моссельпроме.

Натан Зархи

В ту пору Натан Абрамович Зархи увидел в одном из московских дворов развешанные на веревках фраки, полосатые брюки, жилетки с перламутровыми пуговицами. Это старушка, вдова владельца бюро похоронных процессий, проветривала оставшееся от прежних времен имущество: ненужные теперь в погребальном ритуале ливреи, цилиндры и прочее облачение, сшитое для факельщиков, которые когда-то сопровождали катафалк с покойником.

Зархи тут же познакомился с вдовой и предложил ей организовать вместо похоронного бюро контору проката.

— Вы могли бы давать все это добро на время актерам, а также всем желающим гражданам для маскарадов и карнавальных шествий.

Такие костюмированные шествия в те годы можно было увидеть на улицах Москвы довольно часто. Это были театрализованные агитплакаты, живые отклики на последние события политической жизни.

Молодые рабочие, школьники, рабфаковцы, студенты облачались в собранные — с миру по нитке — так называемые «буржуазные» костюмы, приклеивали себе усы или бороду, пытаясь создать иллюзию сходства с разыгрываемым персонажем. Москвичам эти шествия нравились, немногочисленная группа вскоре обрастала толпой болельщиков, которые охотно подхватывали песни, лозунги. Кое-где да-

же приплясывали, «прокатывая» какого-нибудь политического деятеля, враждебного Советскому Союзу.

Чаще других доставалось Чемберлену, тогдашнему министру иностранных дел Великобритании, который, выступая с речами против признания нашей страны, отличался особой непримиримостью. Его легко было изобразить: монокль в глазу, цилиндр, твердый белый воротничок.

Переодетых «министров враждебных стран» несли высоко над толпой на деревянных щитах, а иногда даже в наспех сколоченных клетках, чтобы еще издали всем была видна звериная сущность ненависти «капиталистов» к нам.

— А что если возить этих чемберленов в погребальных катафалках в сопровождении факельщиков? — продолжал развивать свою идею Зархи.

Эти рассуждения настолько взволновали старушку, вдову владельца похоронного бюро, что она и слова не могла вымолвить в ответ. Но Зархи, вспоминая об этой встрече, всегда рассказывал, будто вдова предложила ему приобрести у нее оставшийся хороший гроб для его личного пользования:

«Видал бы ты наши гроба — ножки абтюрат».

Гроб на ножках, да еще на ножках «абтюрат», Зархи присочинил. Хотя он работал в немом кино, но любил придумывать слова, неологизмы, звуковые сочетания.

— Знаете, какое самое лучшее из всех марочных вин? «Шантиль-Бузильон № 3». Игристое. Какой букет! Аромат — ампедокс.

— Обожаю мезозои! Мезозавры, плезиозавры, динозавры, и каждый ростом с дом.

Он прислушивался к разговорам случайных встречных. И порою музыка фразы, ритм слова были вехой на пути к образу.

Услышанная однажды реплика: «Из России я уехал в Америку, из Америки — в Аргентину, из Аргентины — в Англию...» — послужила поводом для возникновения образа Рубинчика, нищего портного-эмигранта в пьесе «Улица радости».

— Если бы он сказал: «Из Америки я уехал в Бразилию, из Бразилии в Китай», — возможно, я пропустил бы эти слова мимо ушей, но тут остановило внимание созвучие — все перечисленные страны начинались на «А». Я взглянул на говорившего, и он как бы весь стал близок и понятен мне.

●

Знакомство мое с Натаном Абрамовичем Зархи состоялось несколько позже. Произошло оно благодаря американским фильмам с участием Мэри Пикфорд и Дугласа Фербенкса. Эти сладкие, как сахарин, картины произвели на меня, тогда еще школьницу, столь сильное впечатление, что я решила непременно работать в кино и почему-то пришла к выводу, что для меня «пока» самое подходящее дело — устроиться на кинофабрику монтажницей. Склеивать по указанию режиссера кадры киноленты, а потом «постепенно» стать актрисой.

Короче говоря, все было продумано весьма основательно, за исключением одного обстоятельства: каким образом я попаду на кинофабрику?..

Шло время, все дальше уплывали мечты о кино. Как вдруг однажды я прочитала в газете, что акционерное общество «Межрабпомфильм» объявляет конкурс на киносценарии.

По дороге из школы домой я сочинила их несколько. Теперь осталась самая малость — переписать одно из этих сочинений в тетрадочку как можно разборчивей, а затем отослать по указанному в объявлении адресу.

Некоторое время спустя я получила открытку с приглашением прийти на собеседование в такой-то день, к такому-то часу в групповой комитет драматургов и композиторов к товарищу Зархи Н. А., Тверской бульвар, д 25, комната такая-то в Доме Герцена.

Не знаю, почему, прочитав приглашение, я вдруг упала духом. Но моя школьная подруга Маргарита так загорелась желанием увидеть живых композиторов и драматургов, что решила пойти туда хоть вместе со мной, хоть вместо меня. Мы пошли вдвоем.

В комнате, куда надлежало явиться, сидел у стола цветущего вида человек, несмотря на молодость уже лысеющий, а потому лоб его казался удивительно высоким. Неправильное, некрасивое лицо было веселым и привлекательным.

Он встал, любезно улыбнулся, горячие глаза его смотрели с явным любопытством.

— Чем могу служить?

Мои щеки свело, скулы заныли, во рту было такое ощущение, точно я надкусила кисло-горькое недозрелое яблоко. Я не в силах была разомкнуть челюсти, разжать губы.

Маргарита взяла из моей руки открытку и положила ее на стол.

— А почему он сам не пришел?

— Кто? — спросила Маргарита.

— Ваш отец или брат, кто прислал нам этот сценарий.

Тут у моей спутницы тоже, как видно, отнялся язык. Она лишь смогла молча указать на меня пальцем.

Он взглянул на нас и, когда до него дошло, выскочил из-за стола (он был небольшого роста, плотный, чуть повыше меня), склонил голову набок и одним глазом, по-птичьи еще раз посмотрел на Маргариту, на меня и так неудержимо, так заразительно захохотал, что и мы улыбнулись. Он бегал по комнате и смеялся, смеялся...

Потом, словно мячик, вновь как бы закатился за стол, очутился на своем стуле и сказал, что при группкоме драматургов и композиторов организуется семинар для начинающих сценаристов и что автора данного сценария, он протянул мне мою тетрадь, хотелось бы включить в число участников семинара.

— Если вы не возражаете, — добавил он, как нам показалось, вполне серьезно.

Несколько лет спустя я спросила Натана Абрамовича, что заставило его пригласить в Дом Герцена на собеседование автора того идиотского сценария.

Он ответил:

— Любопытство. Никак не мог угадать ни профессии, ни возраста сочинителя.

Любопытство рождало у Зархи желание активно вмешаться в судьбу человека. Так сочинялись биографии встречных. Необычный поступок, странная внешность, неожиданная выходка — все это останавливало его внимание, заставляло работать воображение. Случайные впечатления были источниками фантастических новелл.

«Случайность, — говорил Зархи, — это толчок к осмыслению типичного».

●

Подобно игристому вину «Шантиль-Бузильон № 3», он искрился, кипел, играл, расцвечивая каждое свое утверждение примерами, цитатами, анекдотами.

— Как я задумал пьесу? Дело было в конце 20-х годов...

В одной из своих заграничных поездок Зархи побывал в Берлине. Там в те времена на углу Курфюрстендамштрассе находился кабачок «Сарокки». Владелец кабачка — итальянец, посетители — итальянские эмигранты-рабочие. Шумные, громко смеющиеся, громко спорящие. Но Зархи обращает

внимание на человека всегда молчаливого. Угрюмый, бледный, нелюдимый.

Зархи пытается разгадать этого человека, непохожего на других посетителей. Любопытство заставляет его каждый вечер приходить сюда, чтобы наблюдать своего, если можно так сказать, подопечного.

— Мне помог случай!

Однажды поздним вечером, когда в «Сарокки» никого, кроме них двоих, уже не было, этот угрюмый человек, убедившись, что за ним никто не следит (Зархи сидел, закрывшись газетой), подошел, осторожно, по-кошачьи ступая, к портрету Муссолини. Огромный этот портрет, висевший на стене, был ярко освещен люстрой. Человек поднял голову и плюнул в портрет.

Лицо дуче, хорошо отлакированное, с плевком на лбу, и перед ним угрюмое, бледное лицо плюнувшего.

«Кто этот итальянец? — волнуется Зархи... — Ясно, что эмигрант. Коммунист? Нет. Скорее анархист. Одиночка. Индивидуалист...»

«...А что если такому дать револьвер? — продолжает он фантазировать. — Должно быть, он будет стрелять холостыми патронами. Нет, это не точно. Револьвер у него должен быть заряжен настоящей пулей. Но и тогда этот человек выстрелит впустую, не в того будет метить, убьет не того, кого следовало бы. То есть, по существу, выстрел все-таки останется холостым».

И впоследствии персонаж пьесы «Улица радости» — итальянец-эмигрант Спавента, мстя за сына, убивает мистера Гоукера, человека, не причастного к гибели мальчика.

Выстрел нелепый, «холостой». Так случайно или благодаря случаю был осмыслен образ анархиста. «Человек с холостым выстрелом». Уточнилась тема Спаventы, тема бесплодной мести, тема социального одиночества, индивидуализма.

Зархи говорил:

«Ученый по одной кости, по одному зубу может восстановить скелет. Художник иногда по одной увиденной черте создает характер. Незначительные, казалось бы, реплики, случайные жесты являются отзвуками охватившей человека великой страсти».

●

На занятия семинара, который вел Зархи, приходили люди разных возрастов, различных профессий: писатели, начинающие драматурги, любители кино, мечтающие стать сценаристами. Не пропускала ни одного урока девушка, учительница начальных классов — белые, туго накрахмаленные воротнички, потертое, тщательно отглаженное черное платье, начищенные до блеска мужские штиблеты с заплатками. Рядом с нею томная, импозантная, в кожаной куртке и с красной косынкой на коротко стриженных волосах писательница-драматург Зинаида Чалая. Изредка появлялась на семинаре элегантная красавица, автор нескольких книг, Валерия Герасимова. Самым молодым был черноглазый, черноволосый худенький мальчик — Саша Крон.

Узнав, что Саша сын композитора Крейна, я спросила, почему он изменил фамилию.

— Не хочу, — сказал он, — состоять в звании сына композитора. Всего хочу достичь сам.

Наш руководитель Зархи делился с нами своими мечтами, неудачами, творческими исканиями, находками.

С нескрываемой радостью, с восторгом даже, рассказал однажды, как вместе с режиссером Пудовкиным они в картине «Мать» искали решение тишины. Кино ведь тогда было немое. А как показать горе Ниловны? Искали в выражении лица, в жестах,

но найденное не удовлетворяло. Ниловну играла актриса Художественного театра, воспитанная «самим» Станиславским. Мимика ее была сдержанна. Жесты скупы. Но на экране все выглядит иначе, чем на сцене. Экран во много раз увеличивает актера, делает каждое, даже непроизвольное движение значительным, каждый взгляд впечатляющим. Получилось все хорошо, но всего, если можно так сказать, — слишком много. Решено было дать Ниловну неподвижной, настроение, горе выразить посредством предметов, ее окружающих.

...На столе тело мужа. Лицо Ниловны. Ее глаза, руки. Стена. На гвозде круглый подвесной рукомойник. Из носика в таз с водой медленно падает капля. Еще капля. Одна за другой, неспешно, с равными интервалами падают капли. Да, кино было немое, беззвучное, но казалось, что явственно слышим звук падения каждой капли. Они словно отстукивали в мертвенной тишине напряженные мгновения одиночества, безнадежности медленно текущего времени.

После того как мы просмотрели фильм, Зархи предложил каждому из нас сочинить свою «тишину». На обдумывание дано было три минуты, чтобы успеть тут же, на этом занятии, все работы обсудить.

Удачнее других с этим заданием справились не драматурги, не сценаристы, не честолюбивые юнцы, но учительница.

Сугробы снега. Из сугробов поднимаются кресты со снежными шапками. Занесенные снегом могилы. Черный ствол дерева. Черные ветки с белыми полосами снега на них. Серая ворона. Взмахнув крыльями, улетела. Чуть дрогнула опустевшая ветка, и ком упал на занесенную снегом могилу. Сугробы. Небо. Летящая ворона. Черное дерево. Ком снега на могиле.

А затем разбирали мой этюд. Понадобился весь жар души нашего руководителя, чтобы отстоять мое авторское право, потому что решительно все, в том числе и молчаливая обычно учительница, и деликатная Валерия Герасимова, и Саша Крон, обвинили меня в плагиате.

Кабачок, идет азартная игра. Крик, споры, ссоры. Поют цыгане, играет оркестр. И только некий субъект во фраке неподвижен. Он спит, положив руку на стол, по которому стучат кулаками поссорившиеся игроки. Стучат с такой силой, что подпрыгивают и разлетаются вдребезги стаканы. Человек во фраке спит. Над его ухом играет мандолина, широко разевая рот, поют цыганки. Человек сладко спит. Вдруг раздается предостерегающий свист, все смываются. Из опрокинутой бутылки капает вино на пол. Человек во фраке поднимает голову, моргает глазами, разбуженный тишиной.

Но ведь только что был разговор о каплях, падающих из рукомойника. Понятно, почему прозвучало слово «плагиат».

Почему же автор сценария «Мать», бегая по комнате, вернее, перекатываясь на своих коротких ножках от одного спорщика к другому, так горячо защищал мою импровизацию? Ведь опрокинутая бутылка была явно слизана с рукомойника.

Когда несколько лет спустя я задала ему этот вопрос, он ответил:

— Ах, да потому, что все остальное было еще хуже. Сплошное подражание.

И он назвал картину, откуда был позаимствован кабачок.

И, словно извиняясь, добавил:

— Я понимал тогда, что это было сделано по неопытности, нечаянно, бессознательно, а все они налетели, как вороны на попугая. Поддержать

вас было необходимо, чтобы не опустились руки.

Он был удивительно доброжелателен к неудачникам, к начинающим, этот удачник, работяга.

●

На протяжении всего двух-трех лет он создает сценарии, по которым были поставлены картины, прославившие наше советское кино, — «Мать», «Конец Санкт-Петербурга»...

На эти же годы пришлась поездка за границу. Он возвращается полный новыми впечатлениями, со страстным желанием работать.

Возникает потребность переосмыслить тему всех своих предыдущих работ, тему становления человека.

Ему уже тесны привычные рамки немого кино. Он полагает, что только в пьесе, в театре найдет свое место.

И вот рождается образ анархиста Спаventы с его холостым выстрелом и мечтателя Рубинчика, объездившего в поисках работы чуть ли не половину света. Трудно жилось ему и в Англии, и в Америке, но мечты о счастье не оставляли его, мечты о счастье для всех людей.

«Самое лучшее или самое скверное в человеке, — говорил Зархи, — это не всегда то, что он делает, но обязательно то, о чем мечтает».

«Рубинчик — это в какой-то степени я сам, мое прошлое. Это те старики мечтатели из нашего местечка, среди которых прошло мое детство».

И это в то время (1929—1930 годы), когда со страниц «Рабиса» — журнала работников искусств — провозглашались лозунги:

«Искусство на службу промфинплану!»

«Нам нужна монументальная форма, которая организовывала бы сознание масс и одновременно являлась бы организатором массовых празднеств».

Это цитаты из опубликованных в журнале «Рабис» материалов к V пленуму ЦК работников искусств. В том же номере можно прочитать и такие сообщения:

«Мособлрабис проводит с 25 марта по 5 апреля ДЕСЯТИДНЕВНИК ОСВОЕНИЯ ТЕХНИКИ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВА.

Ленинградское отделение «Техмасс» приступило к организации театра технической пропаганды по методу худ. Ружского. Для театра написаны четыре экспериментальные пьесы. В плане работы театра — показ моделей, чертежей, планов, документов».

На собраниях работников искусств произносились речи о том, что в художественном произведении должен быть главным действующим лицом не отдельный человек, не личность, а масса, коллектив. «Индивидуальность персонажей должна давать лишь эмоциональную окраску массовому движению. Не больше».

И Зархи слышит от своих друзей, которым он не может не верить: «Тебя испортила заграница, ты отстал, твои идеи формалистичны, реакционны, тебе необходимо перестроиться».

Растерянный, подавленный, он оставил пьесу и приступил к работе над сценарием «Четверо из ВКП».

Все его заблуждения, увлечения, опыты всегда искренни. С присущим ему усердием он пытается сделать, то о чем говорят со всех сторон, в чем видят задачи советского киноискусства. Он заменяет драматургическое действие — патетикой масс. Но в итоге вместо логического развития характеров — слошные вскрики, всхлипы, рыдания. Стиль стал ритмичным, напевным, а развитие темы и сюжета — как бы бесплотным. Возможно, и тут были отдельные удачные эпизоды, но все-это в целом не могло удовлетворять.

В четвертой части сценария есть

отрывок, где умирает человек. Умирает на шестом этаже каменного дома. Большой двор, серые камни, серые стены, холодные окна, равнодушные лица.

И снова, как бы помимо своей воли, Зархи вдруг почувствовал потребность в дыхании живых людей, в дыхании отдельного человека, во всем разнообразии его ощущений, помыслов, надежд. Возникло так хорошо знакомое жадное любопытство к судьбам обитателей этого каменного дома.

Но как развернуть в сценарии, где во главе угла «движение масс», трагедию отдельных людей?

Титрами? Бессловесными картинами? Возможно ли выразить свои чувства, мысли, наблюдения, когда ты скован, связан метрами кинопленки и рассчитанным до секунды временем киносеанса? А ему хочется высказаться полностью, причем высказаться самому, без посредника-режиссера, даже такого близкого, каким был для сценариста Зархи режиссер Пудовкин.

Снова возникло давно знакомое чувство неудовлетворенности формой, ощущение художественной неполноценности литературного сценария.

Может быть, вернуться к пьесе?

Да, работать с Пудовкиным заманчиво, увлекательно, работа шла всегда, как говорится, в темпе. Рассказал или проиграл этому режиссеру, другу, единомышленнику отрывок, сцену. Так кусок за куском, глядишь, и обговорили весь сценарий. Остается найденное в беседе зафиксировать, записать для памяти первыми пришедшими на ум словами, поставить где надо звездочку или отточие.

Но воплощая таким образом свои замыслы, Зархи, по его словам, никогда не ощущал радости завершения работы. Его мысли, идеи осуществлял режиссер. И потому как бы блестяще ни была отснята лента, она была отснята не так, как это мыслилось или, скорее, виделось сценаристу. Фильм не адекватен замыслу.

После просмотра картин, отснятых по его сценариям, у него всегда возникала, как он это называл, «оскомина недоговоренности».

Пьеса, думается ему, даст возможность высказать себя шире, глубже, чем сценарий. И вот работа над сценарием прервана.

●

Зархи снова берется за пьесу, ту самую, которую он задумал еще в Берлине, когда столкнулся с тем угрюмым итальянцем, плюнувшим на портрет Муссолини.

Но и здесь он не может не поддаться тому, что так настойчиво проповедовали те, кто тоже именовал себя знатоками кино, театра, живописи, музыки и даже философии. Зархи чуть ли не в обязательном порядке — этого требовали и театральные режиссеры — должен был начать с массовых сцен.

«Лондон, заводы, дома, бешеный темп машин, вдруг остановленных стачкой. Толпа безработных, организующаяся в грозную демонстрацию. Организаторы стачки. Их лица. Их жесты». «Норрис вынул записную книжку, передает листок Сяо-Линю. Сяо-Линь убегает».

Не все ли равно — сценарий, пьеса. Оказывается, требования к автору те же: действует масса, живет коллектив, бунтуют стихии. А человеку остается лишь роль колесика, винтика. На этом настаивает режиссер. И рождаются в пьесе реплики, вроде: «Передать всем. Завтра в Кингспарке в семь утра собрание. Всем быть! Грин, возьми на себя... Грин, беги, действуй. *(Грин убегает.)*»

Зархи не в силах справиться с обилием и многословием подобных реплик, но он верит, что без них нельзя обойтись. Персонажи пьесы говорят не

только то, что хотел бы их устами сказать автор, но говорят также и то, что должны сказать, исходя из общих бытующих в ту пору представлений о задачах искусства в целом.

Это угнетало Зархи. Когда он уже закончил пятый акт своей пьесы, она ему опротивела. Он перерабатывает ее заново. Из пяти актов оставляет четыре, все еще считает работу незаконченной, хотя в театре уже идут репетиции. Вместе с актерами, режиссером он работает увлеченно, со страстью, вживаясь в необходимые по тогдашним нормам массовые сцены:

Безработные поднимают узлы и несут в подъезд. Поют.

Безработные. Далеко на востоке
Оставил я сердце, —
Далеко на востоке
В стране чужой...

Спавента. Италия миа белла!

Стебс. Фальшивишь,
и слова не те...

Безработные. Никогда я там не был,
Той страны не видал,
Но не знаю на свете
Страны родней...

Он начинает ощущать специфику театра, и сцена звучит, доходит. Еще несколько месяцев работы, еще поискать в этом же направлении... Но это был 1931 год. Критики судили автора не только за то, что и как он сказал, а и за то, чего не сказал. На одном из собраний худсовета Зархи принужден был оправдываться, почему в пьесе нет горняков. На другом — почему нет представителей крупной буржуазии.

●

В последний раз мы встретились в 1933 году. Тогда я впервые начала печататься в журнале «Театр и драматургия», где меня приветил А. Н. Афиногенов, он был тогда ответственным редактором. Он поручал мне литературные портреты работников театра — актеров, режиссеров, художников, драматургов. В одном из номеров был запланирован литературный портрет Н. А. Зархи.

На правах старой знакомой, с непримиримостью «новой метлы», которая хорошо метет, я начала беседу с наступления. У меня был с собой оттиск пьесы «Улица радости», весь исчерканный мною. По поводу каждой обмолвки, длинноты я произносила все новые обвинительные речи.

Он не перебивал. Потом достал с полки новый, не тронутый карандашом экземпляр пьесы и подарил мне с такой надписью:

«Анне Львовне Гарф — в прошлом недолгой моей ученице, в будущем — талантливой писательнице, в настоящем задире, угнетающей меня по каждому поводу. В память о ненаписанном еще «портрете».

Он призадумался и сказал:

— Я еще только учусь. Драматургии не знаю, театра не знаю, пишу плохо, выражаю свои мысли нечетко. Но ведь нельзя же уподобиться педанту, который сказал, что до тех пор не сядет на лошадь, пока не научится ездить верхом. Я вылетел из седла? Но меня обуревает страстное желание работать на театре, сделать настоящую пьесу. Я буду учиться. И научусь! Вот тогда-то и поговорим с вами на равных.

Это говорил уважаемый, прославленный человек — мне, не умевшей связать и двух предложений в своих очерках.

Когда я, убитая своей бестактностью, рассказала о нашей беседе с Зархи заведующему редакцией Михаилу Ильичу Ильину, он, прочитав надпись на подаренной мне книге, произнес:

— «И вот живешь ты паки, но тошен белый свет. Душа в тебе собаки, чутья же вовсе нет». Зархи еще найдет свой путь в драматургии, как нашел себя в кино.

Этим словам не довелось сбыться. Зархи скончался молодым. Не успел

осуществить многое, о чем мечтал, к чему стремился.

Помимо сценариев «Мать» и «Конец Санкт-Петербурга» были у него еще и другие, менее известные работы, в том числе детективная киноповесть для детей «Бомбист», написанная совместно с А. Филимоновым. Ставили «Бомбиста» режиссер В. Журавлев, оператор К. Строд, производство Союзкино, выпуск 1932 года.

В сценариях, лекциях, в семинарах, которые вел Зархи, даже в пьесе «Улица радости», которую он сам признал неудачной, помимо темперамента и мастерства было еще что-то не поддающееся точному определению. Наверное, это «что-что» можно назвать одним словом — обаяние.

Бывает, что профессионалы, достигшие успеха, смотрят на свою специальность как на собственную вотчину, а на других, работающих в той же области, как на браконьеров. Но Натан Зархи всегда страстно стремился приобщить как можно больше людей к делу, которому он служил, к созданию советского киноискусства, щедро делясь с учениками, соратниками всем, что знал, что умел.

«Флоричика»

Совершенно особое место в художественной жизни нашего кинематографа занимает коллектив мультипликаторов «Флоричика» в Молдавии. Созданный пятнадцать лет назад как самодеятельная группа, объединившая одаренных ребят, интересующихся живописью и кинематографом, сегодня он вырос в самостоятельное производственно-творческое объединение при киностудии «Молдова-филм». Воспитанники первого набора этого коллектива уже покинули студию — на их место пришли новые.

В стенах «Флоричики» (в переводе с молдавского «флоричика» — цветок) создано около ста мультфильмов, которые получили более сотни наград. Сегодня коллектив знают не только в нашей стране, но и в Индии, Японии, на Кубе, во Франции, Англии, где побывали «флоричата» со своими работами.

Своеобразен творческий процесс, сложившийся на киностудии. Нередко прежде чем приступить к работе над фильмом, ребята делают зарисовки, обсуждают замысел картины, подбирают музыку. Главное, считает художественный руководитель этого коллектива Виктория Ивановна Барбэ, дать на этом этапе свободу образному мышлению детей, развить их воображение.

Существенную помощь работе коллектива, особенно в последние годы, оказывает известный молдавский композитор Евгений Дога, музыка которого живет в фильмах «флоричат».

В дни творческого отчета детской студии мультипликационных фильмов «Флоричика» в Москве, состоявшегося в Союзе кинематографистов СССР, в фойе Белого зала Дома кино была развернута выставка рисунков, выполненных ребятами, кадров из их картин.

С интересом была встречена собравшимися программа мультфильмов, показанная москвичам: «Алло, я вас слушаю!», «Здравствуй, хлеб», «Ждем вас весной», «Аистенок в клеточку», «Любовь тебе дарю», «Как нарисовать птицу?» и другие.

Владимир Дмитриев

Формула кровоточащего материала

Каждый фильм — дитя своего времени.

Эта весьма банальная мысль — первое, что приходит на ум после просмотра американского фильма «На следующий день». Достаточно скромная по своим кинематографическим достоинствам, сделанная на небольшие деньги режиссером Николасом Мейером, чье имя мало что говорит даже специалистам в области кино, не прельщающая громкими именами «звезд», картина превратилась в одну из сенсаций 1983 года. Первоначально предназначавшийся для телевизионного экрана и собравший там значительную долю успеха, фильм этим не удовлетворился, быстро перебрался в кинотеатры и, наконец, стал переезжать с фестиваля на фестиваль, оставляя после каждого показа ворох рецензий и толпы зрителей, застывших в напряженном раздумье.

Не только профессиональные кинокритики, призванные высказывать свое мнение по поводу новой продукции, оценили картину. Слово в дискуссии взяли политики, включая глав государств, военные, ученые, бизнесмены, священнослужители, студенты, школьники. Когда ленту перевели на видеокассету, в качестве приложения к ней покупатель мог за умеренную плату получить записанные на пленку интервью со зрителями, каждый из которых по мере сил пытался объяснить впечатление от увиденного, осмыслить остроту поднимаемой проблемы и высказать прогнозы на будущее. И, как показала статистика, многие брали вместе с фильмом это приложение, чтобы, снова и снова прокручивая его на домашних видеомагнитофонах, с ужасом или надеждой, соглашаясь и не соглашаясь, добираться до истины.

Еще раз повторим, что речь идет о картине, которой с привычной точки зрения можно предъявить немало претензий. Ее первая треть чрезмерно затянута, а финал, напротив, тороплив. Некоторые сюжетные ходы банальны, а другие — не очень убедительны. Актеры, за исключением Джейсона Робардса, однообразны в выявлении чувств, и запомнить кого-либо из них почти невозможно. Фильм стремится к документальности, но это не везде удается — и тогда на первый план вылезают декорации, разрушающие иллюзию реальности и привносящие в ленту совершенно негодную для этого случая эстетику картин о выдуманных космических столкновениях. Я готов и дальше продолжать перечень недостатков, но меня останавливает одна мысль, которая, уверен, посещает каждого посмотревшего картину: «А морально ли это? Морально ли в традиционных искусствоведческих терминах оценивать картину, посвященную возможным последствиям атомного удара? Можно ли разбирать на составные части материал, который не просто кровоточит, но буквально вопиет от возможности грядущего ужаса?». Вероятно, нет необходимости впадать в крайность и оберегать фильм «На следующий день» от любой критики. Раз он вышел на экран не в виде лозунга, а как художественное произведение, значит, и оценке подлежит не только пропагандистская, но и эстетическая его формула. Но привычное здесь действительно не срабатывает, требуется что-то иное, чтобы по разным параметрам оценить эту картину, оказавшуюся столь важной для текущего времени.

Прежде чем вернуться к фильму, мы позволим себе небольшое отступление. В 1976 году Бельгийская синематека провела среди 203 критиков, историков кино, архивистов, режиссеров разных стран мира опрос, призванный выявить лучшие американские картины с момента изобретения кино. Среди таких бесспорно выдающихся лент, как «Гражданин Кейн» Орсона Уэллса, «Восход солнца» Фридриха Вильгельма Мурнау и «Алчность» Эрика фон Штрогейма, затесался в самом конце списка получивший всего два голоса документальный фильм Эйба Запрудера, запечатлевший момент убийства президента США Джона Ф. Кеннеди. Поскольку ни о каком сравнении этой случайной киносенсации с шедеврами Уэллса или Штрогейма речи идти не могло, включение узкопленочного опуса Запрудера в серьезный перечень поначалу показалось шуткой или эпатажем. Между тем, преодолев влияние стереотипа, мы должны признать, что факт подобного включения знаменателен и справедлив. Если считать одной из важнейших функций искусства способность вызывать сопереживание и потрясение, то не только блистательный «Гражданин Кейн», но и любительская лента соответствуют этому предназначению. Когда она в бесконечном повторении демонстрируется на экране кинотеатра или телевизора, возникает ощущение личного приобщения к одной из крупнейших тайн XX века, к трагедии без катарсиса, обыденно и горько проявившей себя не на подмостках сцены и не в вымышленном киносюжете, а в реальной уличной суете. И не имеет никакого значения композиция кадра в фильме Запрудера, раз есть композиция жизни.

Разумеется, не только картина убийства Кеннеди волею судеб вошла в перечень документов — произведений искусства. Из того же ряда предсмертные кадры советского военного оператора Владимира Сущинского, хроника самосожжения буддийского монаха, протестующего против американской агрессии во Вьетнаме, и многое-многое другое.

Фильм Мейера «На следующий день» говорит не о случившемся, а о возможном, то есть отталкивается от вымысла. Но от прогнозируемого, вероятного, опирающегося на бытовую конкретику вымысла. Не какая-то область в какой-то стране, а именно американский штат Миссури может подвергнуться ядерному нападению. Не над каким-то выдуманным местом, существующим только в воображении авторов фильма, поднимается сеющий смерть атомный гриб, а над городом Канзас-сити. И не какие-то дома на каких-то улицах обрушатся, погребая под собой людей, а вполне конкретные дома на вполне конкретных улицах, по которым еще несколько минут назад проносились автомобили, спешили дети и возвращались к семейному очагу отцы семейств. Не вселенская, то есть в представлении большинства достаточно условная, катастрофа интересует авторов фильма, а та, что, будучи спроецированной в будущее, может обрушиться на каждого, взорвав и перевернув его частную жизнь, знакомую и понятную в самых мельчайших подробностях. Без дополнительных объяснений и взвинченной истеричности здесь документируются подробности бытового кошмара. Не во всем удачно, порой режиссеру не хватило умения, но метод обработки материала им был избран точно.

«На следующий день» — далеко не первая картина о возможных последствиях атомной катастрофы. Уже несколько десятилетий художники многих стран мира отдают дань этой теме, снимая картины с разной степенью таланта и ответственности, устрашая зрителей жутким видом вымершей планеты, предрекая им гибель от укусов радиоактивных животных или, как это сделал польский режиссер Тадеуш Макарчиньский в своей знаменитой короткометражке «Жизнь прекрасна», предлагая им полюбоваться обезьяной, которая в символическом финале фильма притаскивала венок к могильному камню с надписью «Гомо сапиенс». Всякое бывало, но только, пожалуй, лента крупнейшего американского режиссера Стэнли Креймера «На берегу», сделанная в 1959 году, вызвала волну зрительской активности, правда, несколько меньшую, чем картина Николаса Мейера.

Когда Креймер начал делать свой фильм, вопросы войны и мира, возможного самоубий-

ства человечества, ответственности каждого за судьбу нашей планеты не стояли так остро, как сейчас. Нужны были благородство помыслов и немалая прозорливость, чтобы в ситуации широко распространенной тогда эйфории не поддаться благодушию и предупредить всех о грядущей опасности. Можно наверняка поручиться, что любой, видевший картину двадцать пять лет назад и почти забывший ее детали и подробности, обязательно вспомнит пустую улицу австралийского города в финале ленты, обрывки бумаги, гонимые ветром, и большой плакат с призывом, обращенным и к зрителям, сидящим в зале: «Есть еще время, брат!»

Невозможно оспаривать то большое значение, которое имел фильм «На берегу» в конце 50-х годов. Но границ своего времени он так и не перешагнул (в рамках упоминавшегося нами международного опроса картина получила всего один голос), поскольку был сориентирован на традиционную эстетику и предупреждал человечество о грядущей опасности прежде всего посредством интересного зрелища. Поэтому и стали составной частью фильма сложные мелодраматические ходы, высокопарный текст, точно отмеренные дозы кинематографического напряжения. Поэтому и подбор актеров был соответственным: суперамериканец Грегори Пек, суперкрасавица Ава Гарднер, «вечный мальчик» Энтони Перкинс, супертанцовщик Фред Астер, выступивший в драматической роли. Род людской умирал в картине с надрывом и приключениями, совершая изысканный ритуал. Так рождалось ощущение спектакля, условного действа, отнесенного к 1964 году (к счастью, это предсказание не подтвердилось), но существующего как бы в другом измерении, в мире фантазии, не имеющем прямого отношения к реальным заботам человечества.

Этого избежал фильм «На следующий день». Получи режиссер побольше денег, воздвигни он громоздкие декорации, преврати атомную катастрофу в увлекательный фокус с рушащимися небоскребами и взлетающими в небо эстакадами, пригласи знаменитых «звезд» — и картина, подключившись к привычному ряду «фильмов-катастроф», рискнула бы обернуться эффектной бессмыслицей и фальшью. Здесь тот случай, когда малый бюджет пошел фильму на пользу.

Посмотрим картину еще раз. Первая ее треть, бесспорно, затянута и внешне необязательна. Но это необязательность повседневного, того, что люди не замечают, к чему они привыкли и что входит в круг обычных обязанностей. Родители воспитывают детей, влюбленные выясняют отношения, у кого-то не все ладно на службе, кто-то сделал выгодный бизнес. Краем уха прислушиваются к радиопередачам, там говорят о росте напряженности в Европе, о возможном конфликте. Подобные сведения с другой половины земного шара мало кого интересуют...

Атомный взрыв прерывает нормальное течение жизни. Первая реакция — удивление, затем страх, а затем свое берут новые будни, трагически пародирующие будни недавнего покоя. Разрушенные дома, люди в заваленных подвалах, трупы на дорогах, переполненные больницы, нарушенная связь, жестокие драки из-за продуктов, бессвязная и ничего не объясняющая речь президента США. Некоторые европейские критики писали о том, что им, пережившим ужасы второй мировой войны, кажутся наивными представления американских художников об атомном апокалипсисе, что действительность будет тысячекратно кошмарнее, да и сами создатели фильма в заключительном титре признают это. Здесь спорить не о чем. Но не забудем, что картина в первую очередь сориентирована на среднего американского зрителя, на его представления о комфорте и нормальной жизни, на его веру в незыблемость традиционного порядка, на его любовь к родному дому. И когда проваливается в тартарары этот порядок, когда озверевают люди, еще недавно столь добродушные, когда от комфорта остаются руины, а от родного дома — обломки, над которыми можно лишь застыть в безнадежном безмолвии (этими кадрами завершается фильм), вот тогда-то каждый сидящий в зале или перед экраном телевизора и может со всей наглядностью и очевидностью осознать, что ждет и все чело-

вечество, и его близких, и его самого, если не удастся спасти мир от ядерного пожара.

Чтобы показать, как изменится жизнь после атомной атаки, режиссер чрезвычайно умело использует простой визуальный эффект. В первых частях ленты реальность пестра и многоцветна: в ней на равных существуют яркие смазанные пятна проносящихся автомобилей, блестящая поверхность кухонной посуды, синие, розовые, фиолетовые отблески женских платьев, голубизна неба и желтизна солнца. Краски не сочетаются, не подгоняются одна к другой. Они играют сами по себе в мгновенных пересечениях и переплетениях.

После взрыва цвета не просто жухнут и тускнеют: в них прорастает микроб гниения. Белая человеческая кожа приобретает зеленоватый оттенок, ярко-красная кровь, застывшая на бинтах, рыжеет, серо-черные лохмотья обгоревшей одежды превращаются в печальную униформу человеческого несчастья. И даже солнце, не в силах прорваться сквозь пыльную пелену, окутавшую Землю, врастает в бесцветную пустоту большого неба.

Может быть, самый отчаянный эпизод авторы картины приберегли к концу фильма, приблизив камеру к скорбно сидящей женщине, у которой от радиации начинают выпадать ее роскошные волосы. Медленно запуская в них руки, она выдергивает из головы очередную прядь и рассматривает ее в горьком унынии, чуть раскачиваясь, как на молитве, и, вероятно, прощаясь с прошлым, намертво перечеркнутым случившейся трагедией. В кажущейся незначительности потери есть большой смысл: мало что может так драматически воздействовать на зрителя, как человеческая красота, неведомо за какие грехи на глазах превращающаяся в уродство.

Сила картины Николаса Мейера в том, что она, учитывая мнение политиков, выводы военных, прогнозы ученых, в первую очередь апеллирует к людям с улицы. Она мужественно и безоговорочно лишает их надежды в том случае, если непоправимое действительно произойдет. Она объявляет бессмыслицей их уверенность в том, что все так или иначе обойдется, она конкретизирует их страх. Однако мы были бы необъективны, если бы закончили этим и не упомянули о некоторой двусмысленности, изначально заложенной в фильме.

Внимательный американский зритель, неравнодушный к судьбе своей страны и к своей собственной, посмотрев картину, может принять два решения. Наиболее перспективным будет то, в результате которого он вступит в ряды защитников мира, начнет засыпать петициями президента США, станет участником маршей протеста, организатором пикетов у Белого дома. Но реален и другой вариант: напуганный и озлобленный, этот зритель обругает систему гражданской обороны страны, на последние деньги приобретет бомбоубежище для себя и своей семьи и потребует дополнительных ассигнований на вооружение, чтобы запугать возможного противника. К сожалению, и такой конкретный вывод можно сделать из картины. Недаром военные и правые политики, поначалу ополчившиеся на нее, затем попытались приспособить ленту к своим целям.

В многочисленных интервью Николас Мейер постоянно говорит о своей приверженности делу мира, и у нас нет никаких оснований в этом сомневаться, равно как нет оснований сомневаться в самых добрых намерениях, с которыми делался фильм «На следующий день». Но при этом у нас никак не выходит из головы знаменитая фраза прекрасного американского кинокритика Паулин Кэйл, завершившая ее рецензию на картину «Паттон» Франклина Шеффнера: «...мы получили хороший пример того, как можно подмигивать либералам и одновременно заигрывать с «ястребами». Конечно, здесь нет полного совпадения, но над мыслью, заложенной в этой фразе, стоит задуматься.

Зарубежный фильм на нашем экране

И. Мягкова

Как на войне

«ВОЗДУШНЫЕ ВОРОТА» («Отвергнутый сын», «Dua con vi tu choi»)
Автор сценария Нгуен Нгиеп. Режиссер Ле Хыу Фыок. Оператор Ба Нге. Художник Нгуен Винь Бао. Композиторы Фам Чонг Кау, Чинь Конг Шон. Производство студии художественных фильмов (СРВ).

«МАЛЕНЬКИЕ ЗВЕЗДЫ» («Nhung ngoi sao nho»)
Автор сценария Ву Бао. Режиссер Куок Лонг. Операторы Куанг Туан, Фан Тха. Художник Нго Суан Хоанг. Композитор Хонг Данг. Производство студии художественных фильмов (СРВ).

«Будь проклята война, наш звездный час» — эти слова из пьесы Михаила Рощина «Эшелон» могли бы прозвучать и в пьесе вьетнамского драматурга. Война, навязанная Вьетнаму, стала «звездным часом» национальной истории — в ней выдержало испытание гражданское, нравственное самосознание народа. И теперь человек на войне — его героизм, его преданность родине, его высокая духовность и чистота — стал эталоном нравственности для вьетнамской литературы, театра, кинематографа.

В последние годы военная тема постепенно уходит с вьетнамского экрана, уступая место насущным проблемам сегодняшнего дня, однако положительный герой фильма непременно оказывается самоотверженным, храбрым солдатом, защищавшим родную землю в долгой и суровой войне. Есть, правда, и другая категория персонажей — люди совсем молодые, только вступающие в жизнь и руководствующиеся идеалами бескомпромиссной юности...

Почти одновременно на экранах страны появились два новых фильма, в которых и отразились эти поиски нравственного образца, характерные для сегодняшнего вьетнамского кино.

«Воздушные ворота» — картина о разведчике Хьеу, который действует в ВВС сайгонской марионеточной армии. Накануне падения Сайгона его задача — обеспечить воздушные ворота для бомбежки народной авиацией важных неприятельских объектов.

Если судить об этом фильме по законам жанра, то сразу же на первый план выдвигается основная беда молодого вьетнамского кино — отсутствие высокопрофессиональных сценаристов, ибо в детективе, в «шпионском» приключенческом фильме — а лента режиссера Ле Хыу Фыока при всех оговорках тяготеет к этому жанру — особенно, пожалуй, необходимо умение остро и динамично выстроить сюжет, стремительно развивать интригу. Так, например, в фильме множество необязательных подробностей, дробящих сюжет и нарушающих ритм действия. Картина слишком густо населена. Персонажи появляются, исчезают, мы не знаем, кто они и откуда, не всегда понимаем мотивы их поступков. Кроме того, в «Воздушных воротах» сказывается склонность некоторых вьетнамских кинематографистов к определенному канону при создании фильмов подобного типа: смакование «красивой жизни» уходящего режима — роскошные машины, званые вечера, танцы, бассейны, дорогие сигареты; переходящие из фильма в фильм эпизоды злодейских допросов, записанных на магнитофон и кончающихся смертью истязуемых.

Но дело в том, что вьетнамский кинематограф пока что избегает «чистого» жанра, режиссеры обращаются к образу человека войны с определенной нравственной сверхзадачей — в поисках положительного героя. И отнюдь не случайно вьетнамское название фильма — не «Воздушные ворота», а «Отвергнутый сын»: в центре картины — не боевая операция, а моральная, нравственная ситуация разведчика Хьеу.

Лента начинается с эпизода, в котором старая мать Хьеу на могиле мужа, погибшего от рук карателей (он был партийным работником), проклинает сына и рвет его фотографию. Этот эпизод сразу вводит нас в ситуацию «чужого среди своих». Вспомним, что это

Восток, крестьянская семья, и мы поймем всю меру отчаяния Хьеу.

Для авторов фильма интересно прежде всего «пограничное» состояние духа Хьеу. Молодой актер Чан Фонг не играет супермена или профессионала — непроницаемого, жесткого, опытного разведчика. Он действует почти в открытую. Летчику-истребителю, ему приходится вылетать на задания, вести воздушные бои против своих, и он делает все возможное, чтобы уклониться: то перед самым полетом выводит из строя генератор, то сбрасывает бомбы на пустое поле, то отказывается повиноваться приказам и, чтобы избежать наказания, сбивает самолет командира. Автор сценария Нгуен Нгиеп старается не слишком отягощать совесть героя действиями против своих и переносит моральную драму Хьеу в сферу семейную. В отличие от разведчиков, героев многих лент, действующих среди чужих в одиночку, вдали от дома, Хьеу живет в собственной квартире со своей верной женой Льен (актриса Хыонг Суан). Таиться от самых близких, казаться им не тем, кем ты являешься, — что может быть страшнее? Льен не должна ничего знать о подпольной деятельности мужа и, следовательно, принимает его в качестве верного солдата сайгонского режима. При этом ее снедает ревность, которую она из гордости не выказывает. Дело в том, что маска Хьеу — это в какой-то степени маска ловеласа. Профессия требует от него постоянного общения с девушками-связными, и он изображает из себя отчаянного вертопраха. Кроме того, неоценимые услуги оказывает разведчику дочь генерала авиации прелестная Лоан (актриса Тху Кук). Девушка явно неравнодушна к отважному летчику, охотно добывает для него информацию, помогает выпутываться из критических ситуаций, хотя и догадывается о его подлинной миссии. Хьеу все время бывает с Лоан на людях, оказывает ей знаки внимания, о чем «доброжелатели» ставят в известность жену Хьеу.

Одно из достоинств картины в том, как серьезно выстроена линия генеральской дочки Лоан и ее взаимоотношений с Хьеу. Да, она избалована, ей все позволено. Но драматичность ее судьбы очевидна: она не любима человеком, которого любит, и, кроме того, должна покинуть родину — отец предчувствует близкий финал сайгонского режима, который защищает. Ее прощание с Хьеу — прощание и с любовью, и с родиной. Актриса играет здесь достоинство в горе и самоотверженность в любви. Этот эпизод призван усугубить нравственные муки героя, усилить владеющее им чувство вины перед людьми, которые его любят. И глубоко закономерно, что в финале успех операции «Воздушные ворота», выход Хьеу из подполья, легализация его жизни радуют его прежде всего потому, что восстанавливаются порванные семейные связи: «Отец, ты был бы доволен мной. Мама, я вернусь к тебе. Мы скоро встретимся, Льен». — вот первые слова вышедшего из подполья разведчика. И если начинается фильм проклятием матери, то заканчивается он тем, что мать слышит по радио сообщение о подвиге сына...

В вопросах воспитания нового человека, формирования личности вьетнамское кино обращается к традиционным, патриархальным семейным ценностям, стараясь именно с ними соразмерять поступки своих героев. Преемственность моральных традиций создает устойчивую атмосферу, позволяет опереться на незыблемые критерии нравственности — в самых разных, порой экстремальных ситуациях. Причем, по мнению вьетнамских кинематографистов, именно острые, конфликтные ситуации способны проявить, обнаружить главные черты характера — будни их размывают, сглаживают.

В поисках таких коллизий художники чаще стали обращаться к спортивной проблематике. Судьбе спортсменов посвящен, в частности, фильм «Маленькие звезды». Примечательно, что с самого начала ведущей темой спортивного кино становится спортивная честь, принципиальность в борьбе. В основе конфликта обычно лежит анализ взаимоотношений человека со спортом, олицетворяющим, по мысли авторов, бескорыстие, благородство, справедливость и красоту. Следует отметить также, что в спортивной тематике чувствуют себя свободно и непринужденно и кинематографи-

сты, стремящиеся работать в жанре сатиры — в жанре, который во вьетнамском кино делает самые первые шаги.

Так же как в детективе захватывающий сюжет вовсе не самоцель, так и в спортивном фильме изображение собственно спортивных перипетий не главное: в «Маленьких звездах», например, события сконцентрированы вокруг проблем, выходящих далеко за пределы спорта. Хотя начало картины, ее завязка направляют внимание зрителей как будто в привычное русло — мы ждем истории о становлении спортивных «звезд». В прологе, до титров нам показывают соревнования пловцов в провинции. Они плывут не в бассейне, а по большой реке. Первых уже награждают, а последняя спортсменка еще плывет, выбиваясь из сил. «Девушка, ты плывешь последней, сядь в лодку», — предлагают ей. Но она отказывается и финиширует пятьдесят второй. Так мы знакомимся с одной из главных героинь картины — Ван. Приняв за точку отсчета это начало спортивной карьеры Ван, фильм сразу же после титров переносит зрителей на много ходов вперед: Ван и ее подруги по команде общины Тхюн Тьен — Куи, Хонг и Хыонг — чемпионки, победительницы крупных соревнований. Цветы, поздравления, репортеры. И деловое предложение от ловкого и улыбчивого человека — команда-победительница поедет в город, на большой завод «Тихий океан», чтобы организовать там спортивное движение, а завод за это даст общине Тхюи Тьен два насоса для орошения рисовых полей. С этого момента фильм круто поворачивает в другое русло.

Конечно, эта сделка с самого начала знаменует для участвующих в ней сторон некий компромисс с совестью. Но пока что он выглядит достаточно безобидно. Однако дальше, в соответствии с постулируемым вьетнамским кино последовательным нравственным максимализмом, малый компромисс оборачивается на экране целой серией компромиссов, которыми, как снежный ком, обрастают судьбы четырех девушек. Во-первых, оказывается, что ни о какой организации спортивного движения на заводе и речи нет: сами они, «звезды» отечественного плавания, и будут защищать спортивную честь предприятия. За это их обеспечивают постоянными тренировками в заводском бассейне, особым питанием, благоустроенным жильем и зарплатой, хотя фактически на закрепленных за ними рабочих местах девушки бывать не успевают. Фильм пытается зафиксировать самые истоки обмана, подлога, бюрократической демагогии. И спорт здесь — только модель, с помощью которой наиболее наглядно можно выявить и осудить нарушение правил честной игры.

О своих идеалах авторы картины говорят прямо, простодушно и искренне. Их любимая героиня — Ван, та, что в прологе приходит к финишу пятьдесят второй. Актриса Тхань Тхюи создает образ человека, естественного во всех проявлениях. В ее представлении спорт не может быть ничем, кроме воплощения радости, здоровья, бескорыстия. Пусть в родном кооперативе нет спортивных бассейнов и спортсмены тренируются в пруду. Пусть для лидеров здесь нет привилегий, и во время тренировки их могут срочно вызвать на работу, если сломался трактор или нужна помощь товарищам, — здесь их дом, здесь их дело, их учителя и ученики. Потому-то Ван очень быстро покидает завод и возвращается домой, не желая превращаться в средство престижа, не желая участвовать в деляческих махинациях.

Олицетворением делячества и главным объектом сатиры становится в картине Хоанг Фыонг. Бывший руководитель художественной самодеятельности в «Тресте бракованных изделий», он принят на завод «Тихий океан» в качестве организатора спортивной работы. Он-то и переманивает девушек из провинции — ему необходима готовая команда пловцов, дабы не создавать свою. Он даже свое мужское обаяние ставит на службу карьере и всячески обхаживает Куи — лучшую после ухода Ван пловчиху, — чтобы предстать на национальных (а если повезет, то и на международных) соревнованиях в качестве ее личного тренера. Нечего и сомневаться в том, что бедняжка Куи становится жертвой безнравственного Фыонга и, будучи в состоя-

нии стресса, во время самого ответственного заплыва сходит с дистанции. Ей на помощь, жертвуя собственной победой, приходит Ван. А команду родной провинции, оставшуюся в результате без лидера, выручает младшая сестренка героини фильма.

Эта развязка — и Ван, и Куи оказываются вне игры — по замыслу авторов призвана как бы смягчить лобовое противопоставление двух девушек, пошедших столь различными путями. Они — не антагонисты, и вопрос вообще не в том, кто станет чемпионом. Куи не приходит первой именно потому, что для нее победа становится самоцелью. А Ван своей остановкой у финиша заявляет: есть нечто поважнее рекордов и золотых медалей. И это нечто авторы картины называют своим именем: жюри соревнования присуждает Ван «приз социалистической морали в спорте».

Перед началом соревнований один из репортеров обращается к юной Ман, которая становится затем победительницей заплыва:

— Сколько тебе лет?

— Шестнадцать.

— Каким видом спорта занимался твой отец?

— Стрельбой.

— В каких соревнованиях он участвовал?

— Дьенбьенфу, — гордо отвечает Ман и следом называет еще несколько мест сражений, где вьетнамские войска одержали победы над французскими и американскими захватчиками.

Конечно, это интервью — программное для «Маленьких звезд», потому что отсылает нашу память к прошедшей войне и вновь подчеркивает, что эталоном положительного героя для вьетнамских художников продолжает оставаться образ бойца за освобождение страны. Отец Ман и Ван, отцы всех этих «маленьких звезд» не занимались спортом, им было не до того. Но они на долгие годы определили критерии социалистической морали, критерии, на которые ориентируется в своих поисках нравственного идеала кинематограф Вьетнама.

Олег Сулькин

Предупреждая об опасности

«СПЯЩИЕ СОБАКИ» («Sleeping Dogs»). Авторы сценария Йэн Мьюн, Артур Бэйстинг. Режиссер Роджер Дональдсон. Оператор Майкл Серезин. Художники Роджер Дональдсон, Йэн Мьюн. Композиторы Мюррей Гриндлэй, Дэвид Колдер, Мэтью Браун. Производство «Аардарк Филмз» (Новая Зеландия).

«Политическая история с погоней... Режиссура острая и захватывающая... жесткая и волевая» (Джанет Мэслин, «Нью-Йорк таймс»).

«Зрелая работа... Она, бесспорно, увлечет вас» (Кэрри Рики, «Виллидж войс», Нью-Йорк).

Американская критика, как видим, удостоила новозеландский фильм весомых похвал. В условиях существующего в США отчасти гласного, отчасти скрытого «режима наименьшего благоприятствования» для иностранных фильмов — своеобразных пасынков заокеанского проката — комплименты известных газетных рецензентов, рекомендациями которых во многом руководствуется потребитель, коечего стоят. На далеких островах ликовали: лентой дебютанта, режиссера и продюсера из Окленда Роджера Дональдсона молодая новозеландская кинематография фактически впервые пробилась на кинорынок Америки. Чтобы в полной мере понять причины этих бурных восторгов, надо знать, в каком плачевном состоянии продолжает пребывать все последние годы кинопромышленность страны «на краю света», — если, конечно, можно называть кинопромышленностью отрасль, выпускающую в год едва ли десяток фильмов. Поддержание на плаву здешней маломощной кинофлотилии зависит, в первую очередь, от благосклонного внимания государственных фондов и частного бизнеса, их финансовых инъекций, которые, как правило, незамедлительно следуют либо за мало-мальски замет-

ным успехом национального кино на престижных международных кинофестивалях, либо за прорывом на крупный зарубежный кинорынок. Именно такой прорыв и удалось совершить «Спящим собакам».

Зрелищная форма, броская «упаковка» — по критериям коммерческого «фильма с погоней» картина Дональдсона оценена положительно, зачислена в разряд добротного триллера, безоговорочно рекомендована к массовому потреблению Зрителю обещано: «Увлечет вас! »

Что же, в этом пункте с американскими коллегами нельзя не согласиться. Типичный «фильм действия», приключенческий остросюжетный боевик. Родовые признаки жанра — погони, засады, перестрелки — здесь налицо, фильм и не пытается подделываться под иную личину, его жанровая бесхитростность временами даже умилительна, а потому взывает к снисхождению.

И вправду, не будем излишне придирчивы, фильм смотрится с интересом, напряжение в зале поддерживается экраном умело, — а это уже немало, это то, что мы связываем с понятием профессионализма, высокого ремесла. И все же не напряженной погоней как таковой ценен фильм новозеландских кинематографистов. Самое, на мой взгляд, в нем примечательное — соотнесенность событий фильма с конкретной социально-политической реальностью Новой Зеландии.

В первых же кадрах героя фильма Смита, голубоглазого светловолосого англосакса (известный актер Сэм Нэйл), ошарашит телевизионное сообщение. Премьер-министр — на телеэкране джентльмен с благообразным длинным лицом и седыми висками — заявит согражданам о кризисе между профсоюзами и правительством, о внешнеполитических трудностях, о решимости властей «на силу ответить силой». Но что до всего этого Смиту? Он бесконечно далек от политики. Профсоюзы, забастовки, ближневосточная нефть, кризис — для него лишь условность, ирреально мерцающая в квадратике телеэкрана. Вдобавок у него свой «кризис»: Смит расходится с женой Глорией... Опечаленные мордашки детишек, грустная подготовка к отъезду. Смит уединяется

«Спящие собаки», режиссер Роджер Дональдсон

на пустынном заповедном островке. Благоуханный зеленый рай, не потревоженный цивилизацией, — самое место подлечить нервы, восстановить равновесие духа, нарушенное семейными неурядицами.

Герой наслаждается первобытным покоем, не подозревая, что события на «большой земле» приняли невиданный, кошмарный оборот. Премьер-ястреб на выступления масс ответил-таки силой, фактически введя в стране военную диктатуру. Нам покажут тайный механизм подлой провокации, организованной властями, чтобы опорочить движение левых сил. Нанятые правительством террористы стреляют и в мирных демонстрантов, и в противостоящих им полицейских. Убийца в зловещей маске расправится затем с подручными и получит от государственного чиновника увесистые пачки банкнот. Вошедший в раж премьер, отбросив маску респектабельности, грозит с экрана телевизора: «Пусть не надеются на снисхождение ни коммунисты, ни всякие радикалы, стремящиеся расшатать законность и порядок». Парламент разогнан, введен комендантский час...

Все происходящее невдомек добровольному отшельнику Смиту, новоявленному хиппи и руссоисту. Ему глубоко наплевать на весь белый свет. Живет себе мирно, тихо, ни во что не вмешивается. И вот тут-то сюжет выкидывает неожиданное коленце: по ложному навету беднягу арестовывают. Обвинения более чем серьезны: на островке найдены оружие, взрывчатка, военный передатчик. Смиту, как «опасному революционеру», по новым, чрезвычайным законам грозит смертная казнь.

Ошеломительный кульбит проясняет дальнейшую драматургическую диспозицию. Итак, безвинный Смит — жертва роковой ошибки. Ему противостоят те, кто видит в нем врага, — полицейские в лице Джесперсона, бывшего однокашника Смита, верного служаки сильных мира сего (именно он и вручил террористу-головорезу кровавые сребреники).

Доказать свою невиновность Смит не может. Он решает бежать. Сцена побега, прихотливые извивы интриги, запечатлевшие мытарства героя, повторяют классическую топографию приключенческого фильма. Беглецу чудом удается скрыться, устроившись работать в захудалый мотель. Но от судьбы ему, как говорится, не уйти. В мотеле останавливается группа «туристов», при ближайшем рассмотрении оказавшаяся отрядом вооруженных до зубов наемников, выслеживающих подпольщиков. Сюда же приезжают Глория и ее новый спутник Буллэн, включившиеся в активную борьбу с репрессивным режимом. Буллэн уговаривает Смита помочь группе Сопротивления в планируемой операции против наемников.

Дилемма! С одной стороны, здоровенные громилы во главе с компанейски грубоватым инструктором Виллоби, набивающимся к Смиту в приятели. С другой — требующие помощи оппозиционеры. Необходимость выбора с фатальной предопределенностью преследует героя. Собственно, весь фильм строится вокруг попыток Смита остаться вне схватки. Однако судьба загоняет упрямого непротивленца в угол, вынуждая определить свои позиции и действовать.

Смит принимает сторону Буллэна. Рубикон перейден, и отныне ложное, нелепое представление о Смите как об «опасном революционере» обретает почву...

Общее дело сплачивает соперников, восстанавливает мир в отношениях с Глорией. Об этом нам будет сообщено торопливо, «на бегу», обрисовка психологических нюансов внутри «любовного треугольника» не входила, понятно, в замысел авторов фильма, увлеченных конструированием динамичной, лихой погони.

Когда по сигналу тревоги наемники спросонья мешкают встать в строй, инструктор в сердцах называет их «спящими собаками». Но эти же «спящие собаки» на поверку оказываются куда ретивей и боевитей подпольщиков-дилетантов. Группу Буллэна загнали в непроходимые джунгли, и с вертолетов расправились почти со всеми. Скрыться от летучей смерти удается лишь Смиту и Буллэну, причем последний тяжело ранен.

И вот финальный эпизод. Измученные, обезумевшие от непрерывной гонки беглецы

окружены. Сопротивление бессмысленно. Буллэн умирает на руках Смита. Тот отшвыривает ненужный теперь пистолет, пытается бежать, но падает, сраженный пулей...

Смита вынудили ожесточиться, превратиться в бунтовщика и аутсайдера. Он «герой поневоле», лишь роковое стечение обстоятельств вывело его на тропу войны с власть имущими. Об идейной близости с оппозиционерами и речи нет. Движут им лишь порядочность, благородство, чувство собственного достоинства. Вестерн, традиции которого растворены во многих современных жанрово-тематических новообразованиях, не раз ставил плечом к плечу в решающей смертельной схватке людей почти случайных. Их объединяло ощущение общей судьбы, пусть трагической, высокое мужское товарищество. Общность Смита с Буллэном именно такого происхождения.

Все, кажется, предельно ясно на этажах драматургического и изобразительного решений. «Изюминка» в другом. Зададимся вопросом: а как картина функционирует, «работает» в системе социальной реальности? Насколько она вызвана к жизни этой реальностью, в какой степени затрагивает значимые общественные проблемы сегодняшней Новой Зеландии?

Многие десятилетия буржуазные идеологи популяризировали Новую Зеландию как страну «классовой гармонии» и «всеобщего благоденствия», как некое идеальное государство. На экране же тоталитарный переворот, жестокие репрессии против инакомыслящих, вопиющие противоречия между властью и народом. Потрясений такого масштаба в истории этой страны не было, что и дало повод буржуазной критике заговорить о прихотливости сюжетики «политического триллера».

Короткий экскурс. Новая Зеландия, один из «белых доминионов» Британской империи, возникла и развивалась как переселенческая колония. Пусть и невероятно отдаленная (даже от ближайшей Австралии отстоит более чем на две тысячи километров!), но прибыльная и надежная «животноводческая ферма» Альбиона. Нынче это типичное империалистическое государство. Глобальные потрясения 70-х годов, поразившие мир капитала, не обошли стороной и «Британию Тихого океана», усугубив экономические и социальные беды. Обострилась внутриэкономическая и внутриполитическая обстановка. Уровень жизни значительно снизился: в 60-е годы Новая Зеландия была на четвертом месте в мире, теперь — на двадцатом. Усилилась классовая поляризация, резко возросло число забастовок. Предприниматели пошли в контрнаступление на права трудящихся. Активизировались оппозиционные партии, одна из которых посчитала необходимым принятие специального закона о правах новозеландских граждан: «Если правительство будет злоупотреблять своей властью (разрядка моя. — *О. С.*), народ Новой Зеландии не сможет защитить свои права, поскольку эти права никогда не были облечены в форму закона...»[1]

Злоупотреблять своей властью... Тут мы подошли к истинной подоплеке фильма. В форме мрачной утопии здесь материализованы критические настроения демократических и либерально-буржуазных кругов, встревоженных ростом негативных явлений в жизни страны. «Спящие собаки» это своего рода фильм-предупреждение, фильм-сигнал об опасности превращения общества буржуазной демократии в государство фашистского типа.

В повести бельгийского писателя Пита ван Акена «Спящие собаки» (не имеющей никакого касательства к фильму Дональдсона) образ, вынесенный в заглавие, служит метафорой совести. Разбудить «спящих собак», по книге, — значит растревожить совесть, вызвать «духов прошлого».

Фильм новозеландских кинематографистов предлагает иное семантическое толкование того же образа. Разбуженные «спящие собаки» учиняют кровавый террор. И здесь вызваны «духи прошлого»; ведь всему человечеству памятен страшный урок истории, когда немецкий фашизм смоделировал «невероятную» ситуацию в Германии, в Европе, в мире...

Буржуазная демократия и сегодня при определенных условиях может переродиться в диктатуру. Об этом предупреждает фильм.

---

[1] Цит. по: Малаховский К. В. История Новой Зеландии. М., 1981, с. 178.

Синерама

ГДР

«Когда другие молчат», режиссер Рольф Кирстен (фото из журнала «Фильмшпигель», ГДР)

На студии ДЕФА завершается работа над фильмом по сценарию советского драматурга Михаила Шатрова «Когда другие молчат». В основу картины положены подлинные события, связанные с подвигом выдающегося деятеля германского и международного коммунистического движения Клары Цеткин. В августе 1932 года состоялось заседание рейхстага, которое по традиции должно было открыться речью старейшего депутата. Этим депутатом и оказалась 75-летняя Клара Цеткин. В это время она находилась в Москве на лечении. Но для Коммунистической партии Германии ее речь была практически одной из немногих легальных возможностей заявить о позиции коммунистов, призвать народные массы к единству в борьбе с крепнувшим день ото дня фашизмом. И Клара Цеткин, невзирая на болезнь, на угрозы нацистских заправил физически расправиться с ней, едет в Берлин.

Естественно, ее приезд не афишировался, но тысячи берлинских рабочих вышли на улицы приветствовать своего депутата. И Цеткин выступила в рейхстаге с речью, вошедшей в историю борьбы с гитлеровской тиранией.

Десять дней из жизни Цеткин пройдут перед зрителями, начиная с ее встречи в санатории в Архангельском с Надеждой Константиновной Крупской и кончая ее выступлением в рейхстаге. Наряду с историческими лицами авторы ввели в сюжет многих персонажей, представляющих различные слои населения: старый социал-демократ, его сын — леворадикальный коммунист, студент, фотограф и т. д. — весь политический спектр тогдашней Германии.

В самом большом павильоне студии ДЕФА был воспроизведен в натуральную величину зал заседаний рейхстага (художники тщательно изучили фотографии и строительную документацию). Правда, такая дорогостоящая декорация возводится уже в третий раз (до этого она строилась для дилогий об Эрнсте Тельмане («Эрнст Тельман — сын своего класса» и «Эрнст Тельман — вождь своего класса») и Карле Либкнехте («Пока я жив» и «Несмотря ни на что»).

Большие трудности представляли съемки массовок на улицах Берлина, за пятьдесят лет изменивших свой облик. Часть съемок была проведена в Лейпциге возле Музея Димитрова, по архитектуре похожего на старое здание рейхстага.

Творческая группа выезжала в Советский Союз на съемки в Москве и в Архангельском.

Режиссер-постановщик филь-

ма Рольф Кирстен. Кирстен учился в театральном институте в Веймаре и в Пражской киношколе (ФАМУ), работал ассистентом у известного режиссера Златана Дудова. Среди фильмов, поставленных им с 1960 года, когда он был приглашен на ДЕФА, — «На солнечной стороне», «Хроника одного лета», «За мной, канальи!», «Потерянный ангел», «Виноваты туманы», «Весельчаки не плачут» и другие. Оператор картины Гюнтер Хаубольд.

В роли Клары Цеткин — театральная актриса из Дрездена Гудрун Окрас, это ее дебют в кино. Актриса в беседе с корреспондентом журнала «Фильмшпигель» заявила, что она изучала документы Цеткин с большим интересом. «Мне доставляет огромное удовольствие работать с Кирстеном. И самое большое желание — чтобы у нас получился хороший фильм», — сказала Окрас.

М. Семенов

●

В Потсдаме успешно работает недавно открытый Киномузей. Посетители знакомятся здесь с историей киноискусства и кинотехники. Большой успех имели экспозиции Центральной студии детских и юношеских фильмов имени М. Горького и Дрезденской студии мультипликационных фильмов. В программе мероприятий нынешнего года — выставка киноплаката 20-х годов, подготовленная Государственным киноархивом ГДР, показ любительской кинотехники 20-х и 30-х годов, а также демонстрация силуэтных фильмов. В планах музея — показ реквизита, использованного во время съемок известных фильмов студии ДЕФА.

О. Анатольев

●

В 1983 году в кинотеатрах республики побывало свыше 72 миллионов человек. Об этом сообщил на состоявшемся в Дрездене ежегодном традиционном смотре новых фильмов студии ДЕФА директор кинопрокатной организации ГДР «Прогресс» Вольфганг Харкенталь.

Он напомнил, что главными событиями в жизни кинематографистов и любителей кино в 1984 году являются летний республиканский кинофестиваль, Дни фильмов социалистических стран, фестиваль советского кино и Неделя советских юношеских фильмов. Кроме того, отмечаемому в октябре этого года 35-летию образования ГДР будет посвящен ретроспективный показ лучших лент студии ДЕФА. Зрители вновь увидят картины «Дворцы и хижины» Курта Метцига (1957), «Звезды» Конрада Вольфа (1959), «Легенда о Пауле и Пауле» Хайнера Карова (1973) и другие.

В числе новинок ДЕФА — картина «Тупик» Франка Байера, повествующая о приключениях двух подростков-мечтателей, экранизация новеллы швейцарского писателя Готтфрида Келлера «Сельские Ромео и Джульетта» режиссера Зигфрида Кюна и комедия «Моя жена Инге и моя фрау Шмидт» Роланда Эме.

«Наша студия, — сказал на пресс-конференции в Дрездене генеральный директор ДЕФА Ганс Дитер Моде, — ежегодно выпускает от 15 до 18 художественных картин, включая ленты для детей. Их авторы обращаются к актуальным морально-этическим вопросам, к событиям давних лет и новейшей истории ГДР, к образам наших современников — строителей социалистического общества. Большое внимание работники студии уделяют проблемам молодежи. ведь юноши и девушки составляют почти 70 процентов от всей зрительской аудитории республики».

Согласно сложившейся доброй традиции, в этом году любителей кино ГДР вновь ждет знакомство с новыми работами мастеров советской кинематографии. Они увидят «Вассу» Глеба Панфилова, «Родню» Никиты Михалкова, «Анну Павлову» Эмиля Лотяну

Н. Никитин

ФРГ

10-летний Бастиан Букс больше всего на свете любит читать приключенческие романы. Уединившись в своей комнате, он мысленно совершает увлекательные путешествия к своим любимым героям: вместе с Робинзоном Крузо мальчик обживает затерянный в океане не-

«Бесконечная история», режиссер Вольфганг Петерсен (фото из журнала «Штерн», ФРГ)

обитаемый остров, со Скоттом и Амундсеном сквозь снежную пургу идет к Южному полюсу. Однажды к нему в руки попадает старинная книга о чудесной стране Фантазия, народу которой грозит опасность. И Бастиан отправляется на выручку...

Эта знакомая многим детям на Западе сказочная повесть современного писателя Михаэля Энде «Бесконечная история» легла в основу одноименного фильма, поставленного известным западногерманским режиссером Вольфгангом Петерсеном. «Идея фильма-сказки случайно пришла мне в голову, когда я подумал о том, что неплохо бы снять картину, которая понравится моему 13-летнему сыну и его друзьям», — сказал он корреспонденту гамбургского еженедельника «Штерн». Однако именно этот сказочный сюжет режиссер выбрал, видимо, отнюдь не случайно. Дело в том, что с весны прошлого года книга Михаэля Энде неизменно занимает первые места в списках бестселлеров в ФРГ и других странах Западной Европы. Ее экранизация еще до выхода на экран тоже поставила своего рода рекорд— на производство ленты было израсходовано около 60 миллионов марок, вдвое больше, чем на самый дорогой западногерманский фильм.

В течение нескольких месяцев в павильонах мюнхенской кинофирмы «Бавария» на фоне фантастических декораций велись съемки, в которых наряду с людьми «участвовали» великаны и гномы, драконы и привидения, волшебники и другие сказочные персонажи. Среди них — Дракон, приносящий счастье, и грозный исполин — Пожиратель скал, с грохотом разъезжающий на своем огромном каменном велосипеде, верный страж сил зла свирепый волк Гморк и мудрая древняя черепаха Морла, которая всегда чихает в присутствии «молодежи», — тех, кто моложе 200 лет. Все эти «герои» были изготовлены и приводились в действие при помощи новейших средств оптики, электроники и телемеханики.

Главные действующие лица картины — маленький мечтатель Бастиан Букс (его роль сыграл американский мальчик Баррет Оливер) и обитательница Фантазии принцесса Повелительница желаний (ее сыграла сверстница и соотечественница Баррета Тэми Стронах). Именно она посылает Бастиану магический сигнал с призывом о помощи. Ее родине угрожает ужасное Ничто, невидимое существо, которое буквально пожирает поля и леса, иссушает моря и реки.

По мнению критики, помимо интересной игры актеров, зрелищности и динамичности, «Бесконечная история» привлекает внимание своей актуальностью. Действительно, некая мифическая опасность, грозящая вымышленному сказочному миру ленты, — своего рода аллегорическое изображение угрозы нашей планете, порожденной безумной гонкой вооружений, раздуваемой милитаристскими кругами Запада. Рецензент «Штерна» пишет: «Это далеко не камерный фильм. Слишком драматично разворачивается на экране действие сказки. Угроза стране Фантазия чересчур реальна, она невольно напоминает нам трагические события киноленты «На следующий день».

Н. Кукушкин

Чехословакия

Известный словацкий режиссер Мартин Голлый закончил на студии «Колиба» работу над фильмом «Мертвые учат живых». В беседе с корреспондентом «ИК» Голлый рассказал о своей новой картине следующее: «Мертвые учат живых» — социально-психологическая драма, действие которой происходит в сегодняшней Чехословакии. Главными персонажами ленты являются два еще довольно молодых человека (обоим примерно лет по тридцать пять) — инженер-механик, заведующий авторемонтной мастерской, и врач-хирург, работающий в клинике. Возраст героев-ровесников выбран не случайно: мне хотелось подчеркнуть, что оба они родились уже в социалистической Чехословакии, росли и воспитывались в условиях нового строя, но, несмотря на это, взгляды у них разные.

Автомеханик — честный, трудолюбивый человек. Он умело руководит мастерской автосервиса, у его хозяйства — отличная репутация. Правда, клиентам этой мастерской иногда приходится переплачивать за срочный или особо сложный ремонт, в чем заведующий не видит ничего зазорного: за хорошую работу надо хорошо платить. И здесь с ним трудно не согласиться, хотя принятые им методы нельзя считать абсолютно законными. Но меня в первую очередь интересовала не юридическая сторона поведения этого персонажа, а его мораль, согласно которой единственным стимулом к тому, чтобы добросовестно выполнять порученное ему дело, для человека являются деньги. Такой сугубо прагматический, а по существу безнравственный тезис, в абсолютной правильности которого наш инженер ни на минуту не сомневается, станет в конечном итоге основной причиной постигшей его трагедии.

Вторым главным действующим лицом нашего фильма мы выбрали молодого, но уже очень известного хирурга, чей образ мышления резко расходится с системой взглядов его сверстника из автосервиса. Его мало занимает проблема материального благополучия, он увлечен наукой, очень любит свою работу и не допускает даже мысли о том, чтобы потребовать с больного дополнительную плату за трудную операцию — в отличие от некоторых своих коллег.

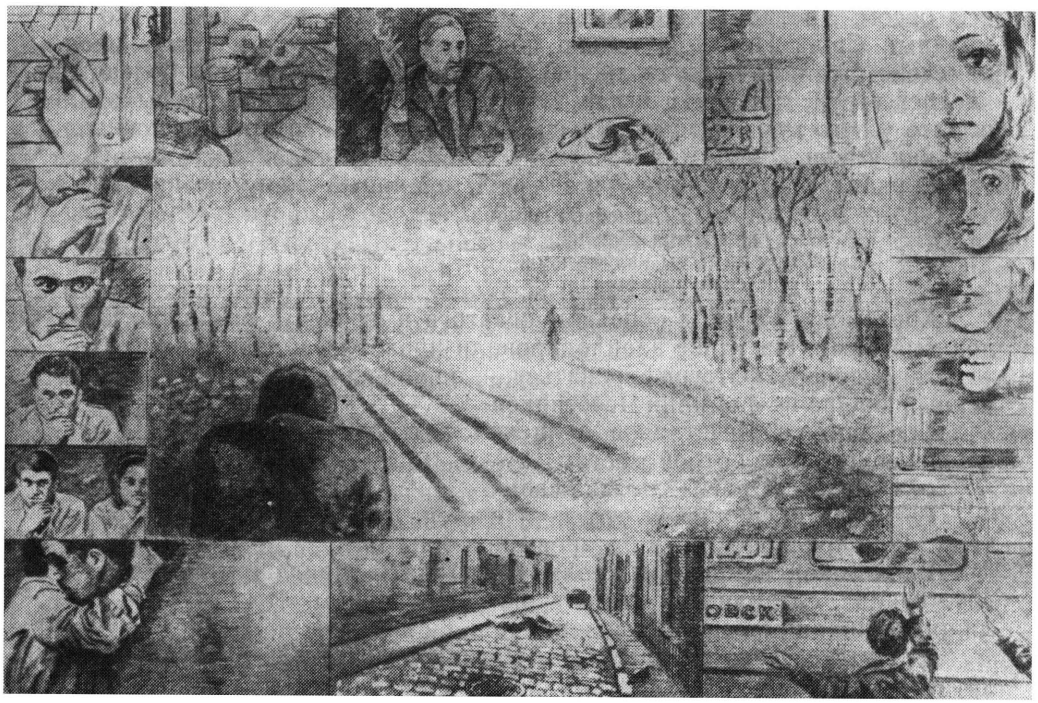
Судьба сводит наших героев: знакомятся они в автосервисе, где хирург ремонтирует свой потрепанный автомобильчик, а некоторое время спустя инженер попадает к нему в клинику в качестве пациента, которому назначена операция на желудке. И здесь, в больнице, автомеханик остается верен себе — он хочет получить «обслуживание с гарантией» и предлагает врачу 10 тысяч крон в качестве «гонорара» за операцию. Хирург вначале отказывается, но потом, понимая, что больной нервничает перед операцией, берет деньги с твердым намерением потом их вернуть. Операция проходит удачно, у инженера была всего-навсего банальная язва, через неделю он вернется домой, о чем врач и сообщает его жене, заодно вручая ей конверт с полученной взяткой. Автомеханик же истолковывает этот жест по-своему: теперь он убежден, что болен неизлечимо, а хирург, как честный человек, просто не захотел взять деньги даром, поскольку ничем не может помочь. Решив избавить себя и близких от лишних страданий, инженер выбрасывается из окна своей палаты...

Предвижу, что фильм вызовет дискуссию. Собственно, она уже началась в период работы над картиной, когда мне не раз говорили, что я, пожалуй, слишком жестоко поступаю со своим героем. Но я убежден, что «сглаженный финал» лишил бы фильм той резкой отчетливости, которую мне хотелось ему придать, осуждая «философию» погибшего персонажа. Да, самоубийство — это трагедия. Но разве не трагично, не противоестественно, когда человек, гражданин н а ш е г о общества все на свете пытается измерить только деньгами, чистой выгодой, отбрасывая такие понятия, как совесть, доброта, долг? Во всяком случае, мне бы хотелось, чтобы частное, исключительное происшествие о котором рассказывает фильм, заставило людей лишний раз задуматься о роли нравственных начал в нашей жизни».

Н. Савицкий

Р. Беляковская

Лучшие годы



Эскизы к фильму «Лучшие годы». Художник М. Кац

Год выпуска. Начало

Сурово и торжественно пел хор. Было что-то новое в словах и мелодии, знакомой с детства. Было чувство счастья, свойственное молодости.

Гори, гори, моя звезда,
Звезда любви, звезда приветная.
Ты у меня одна заветная,
Другой не будет никогда!

Это было семь лет назад в приморском городе.

Город был красив набережными, памятниками, спусками к морю. В море уходили волноломы, о которые бились волны.

К морю сходили зеленые улицы, по которым спешили троллейбусы. По своим делам, как обычно, шли прохожие. И все-таки это был необычный день.

В конце одной из улиц было старинное здание. В зале горели люстры, у окон стояли молодые люди в белоснежных рубашках. В проемах окон, привлеченные светом, мельтешили бабочки.

Звезда любви, — пел хор, — звезда приветная.
Звезда моих минувших дней.
Ты будешь вечно неизменная
В душе измученной моей.

Тройка героев, о которых рассказ, участвовала в хоре. Пели, правда, двое: светлоглазый, нежного рисунка блондин Славинский — голос его выделялся — и стройный, темноволосый красавец Ратников — он пел басом. Третий же, неброский, молчаливый и даже несколько сумрачный Саша Игумнов, только подыгрывал на гитаре. Было чем-то помечено его лицо — то ли тоской, то ли крепко спрятанной болью; он касался струн, как все, а играл, может быть, даже лучше, но выходило все это у него мертво, машинально. Еще несколько гитар поддерживали хор, как умели.

Корабелка выпускалась, и зал пел, спаянный минутой прощания:

Лучей твоих волшебной силой
Вся жизнь моя озарена.
Умру ли я, ты над могилой
Гори, сияй, моя звезда!

Хор умолк. Гости, в основном педагоги и их жены, разразились аплодисментами. На улице зааплодировали прохожие и мальчишки.

— А теперь фотографироваться, — закричал смешной и всклокоченный юноша по фамилии Чечетников.

Хор замер — Чечетников прицелился, щелкнул всех, потом один фланг, другой и дал отбой жестом.

— Ребята!.. Юра!.. — позвал своих.

Ратников обернулся и отставил к стене гитару. Еще с десяток гитар стояли прислоненные к батареям под окнами.

Вдоль окон накрывали столы. Официанты, приглашенные для обслуживания, следили за сервировкой. На спинках пустых стульев висели пиджаки: они стесняли движения.

— Ну что, фото на память? — Ратников положил руки на плечи друзьям, Игумнову и Славинскому, и Чечетников щелкнул их.

— А теперь меня, — он передал фотоаппарат Ратникову и занял его место в тройке.

Ратников прицелился и щелкнул Чечетникова.

— И нас, и нас! — закричали фотографу из другого конца зала, где были свои симпатии и свои группы.

В одной из них выделялась девушка — строгая, в темном платье. Звали ее Инна, была она с параллельного курса, но что-то сильнее простого товарищества связывало ее с нашими героями. Инна неотрывно смотрела на Игумнова, но он то ли не видел, то ли не хотел видеть ее взгляда. Чечетников посмотрел на Игумнова и взял аппарат, чтобы щелкнуть желающих.

Появился студенческий оркестр. На миг зазвучала бравурная музыка, затем оркестр сложил инструменты в углу зала, оркестранты обнялись, а Чечетников снял их.

Метрдотель оглядел стол, кивнул. Ректор Валентин Федорович Серов протянул руку, приглашая садиться. Ученые и корабелы смотрели на выпускников из багетовых рам, что висели на стенах зала.

— Саня, сюда, — и Славинский усадил Игумнова.

С другой стороны привычно сел Ратников. Через человека, не разлучаясь с фотоаппаратом, устроился Чечетников.

Инна села среди своей группы на другом конце стола, ближе к выходу. Теперь она не смотрела на Игумнова, и он мог смотреть, не опасаясь встречного взгляда.

— Хозяев прошу ухаживать за педагогами и гостями, — как тамада, сказал ректор. Он был во главе стола.

Педагоги, тоже без пиджаков, тоже в белых рубашках, рассаживались среди студентов. Возникла веселая кутерьма, связанная с необходимостью что-то взять и передать другому. Официанты, торжественные и строгие, разливали шампанское.

— Мои дорогие, — сказал ректор, когда все взяли бокалы, — дорогие мои, — повторил он, когда тишина коснулась лиц и сделала их прекрасными. — Пять лет назад вы вошли в эти стены. Я гляжу на вас и не узнаю, такие взрослые и прекрасные у вас сегодня лица. А ведь я помню, как Чечетников, например, наш известный спортсмен и признанный фотограф, упал от страха в прямом смысле этого слова, когда переступил с документами порог института...

Зал, легкий к шутке, засмеялся. Чечетников встал и раскланялся, как премьер.

— ...а Ратников, к слову, — ректор взглянул на Ратникова, — уверял, что не сбреет бороду морского волка, ибо искренне считал, что суда могут строить только бородатые.

Ратников встал, потер подбородок, на котором не было бороды, и сел под веселый шум зала.

— Вы пришли сюда отовсюду: из мореходок, техникумов, судовых команд загранплавания, уходите вы все корабельными инженерами!

Инна слушала, закрыв лицо руками. Игумнов видел это.

— Я понимаю, многие хотят стать строителями кораблей. Им уже мало собирать часть, хочется собирать весь корабль. Но это сложно.

дорогие; это очень сложно. Нужно многое знать — чувствовать корпус корабля и его сердце — механизмы, нужно быть подлинным организатором и человеком. И все же не отчаивайтесь. Помните, — ректор указал на портрет Макарова.

Зал встал, с грохотом отодвинув стулья.

— ...что великий русский корабел Макаров начался с крохотной инженерной разработки никому не известного мичмана... что первый русский подводник Александровский доказал право на бессмертие практикой... что знаменитый Боклевский начался с завода, куда попал курсантом Инженерного училища... а удивительный Долголенко, первый красный директор, патенты которого считали за честь купить лучшие иностранные фирмы, после Высшего технического училища в Петербурге пошел слесарем в механический цех.. — он махнул рукой, и зал сел, еще раз шаркнув стульями. — Дорогие мои, — сказал ректор, — это обычный путь для кораблестроения, и потому я верю, что все вы станете корабелами. Ибо нет ничего прекраснее в нашей профессии, чем дать жизнь новому судну!

Пили. Звенел хрусталь. Блестели глаза. Сплетались в рукопожатиях руки. Гости утирали слезы. Когда веселье стало входить в берега, Игумнов только пригубил шампанское.

Ратников взял его тарелку, оглядел стол и положил... кусок хлеба.

Парень, сидевший рядом с Инной, постучал по тарелке.

— Внимание!

Взгляды тройки невольно коснулись и Инны.

— Товарищи, — парень поднял бокал. — Я предлагаю выпить за нашего ректора, за Валентина Федоровича!

Снова вылетели из бутылок пробки, снова зашумели выпускники, а педагоги зааплодировали. Ректор, смеясь, зааплодировал вместе со всеми. Славинский воспользовался сутолокой и вышел. Под шум зала он спустился по безлюдной лестнице, подергал запертые входные двери.

— Ты чего? — окликнул его вахтер, появившись с ключами.

— Федоныч, — сказал Славинский просительно, — мне домой нужно. На миг. Туда и обратно.

— Знаем мы этот миг, — вахтер отыскал нужный ключ на связке.— На свадьбу пригласи Федоныча... Речь была?

— Была.

— Вы поблагодарили?

— А как же!

— Это хорошо.

Вахтер открыл дверь и выпустил Славинского.

Он сунул руки в карманы и пошел вниз по утопающей в зелени улице и очень быстро очутился в южной части города, где дома были опоясаны длинными галереями. Глядя в чье-то окно, причесался. Мужчина в спортивных брюках показал ему кулак, но он не понял, в чем дело, на что тот обижен.

Остановился он у дома, увитого плющом, и, чтобы как-нибудь успокоиться, послушал рукой свое сердце.

Затем поднялся на второй этаж, прошел по галерее и постучал условным стуком.

В комнате за швейной машинкой сидела девушка, босая, простоволосая.

Едва она открыла дверь, Славинский обнял ее, она неловко поцеловала его и тотчас высвободилась.

Теперь они стояли у разных стен, глядя друг на друга.

Комната была почти пустой: машинка, гладильная доска, стол, диван, ширма. За ширмой на раскладушке спал мальчик лет десяти.

— Ну, — сказала девушка, глядя на Славинского, — ты же обещал веселиться сегодня?

— Без тебя? — только и сказал он.

Она скрыла улыбку и пошла к гладильной доске, на ходу прихватив недошитое платье.

А он сел на венский стул посреди комнаты и стал смотреть, как она гладит.

— Я чувствую себя там ужасно, — заговорил искренне. — С одной стороны, Инна: поезд в шесть утра... направление на руках, чемоданы упакованы... С другой, Сашка: мать умерла... девять дней... о женитьбе думать страшно...

— Но он же любит ее, — сказала девушка, не поднимая глаз от платья. — Он мужчина... он должен найти силы... подойти объясниться.

— Но она тоже любит его. И потом ей легче найти слова, она женщина.

Они встретились взглядами, и он понял, что она никогда не будет согласна с ним.

—В общем, я дурак, что ввязался в эту историю. Пять лет они глядели друг на друга, и пусть бы только глядели. А теперь я кругом виноват, не могу же я заставить его принять решение.

Часы пробили девять. Звон был мягкий, мелодичный, тревожный. Он встал, подошел к ней и обнял — она сжалась.

— Иди, — сказала через секунду, стесняясь его ласк и нежности. — Я приду. Тебя ждут, иди.

Он вынул шпильку из ее волос, и волосы рассыпались.

— Скажи, ты никогда не жалела, что связалась со мной?

— Иди, — повторила она вновь с тихим отчаянием.

— Скажи, что ты любишь меня!

— Иди!

— Скажи, что скучаешь без меня!

— Скучаю, — она поддавалась настроению. Они говорили шепотом.

— Скажи, что не оставишь меня!

— Что с тобой? — она посмотрела ему в глаза.

— Скажи! — он требовал.

— Не оставлю, — теперь она сама обняла его. — Если ты не оставишь меня!

Он прижал ее, как ребенка, и оба успокоились.

— Митька спит? — он не хотел расставаться.

— Нет, Игорь, нет, — она вырвалась.

— Ты не бойся, мы обязательно подружимся с ним, — он снова притянул ее к себе.

— А я и не боюсь, — она высвободилась. — Чего мне бояться?

Мальчик за ширмой открыл глаза, прислушался. Славинский постоял секунду, потом сбежал вниз, и дверь закрылась.

— Кто там? — спросил мальчик сестру. Ему было десять лет, почти взрослый.

— Игорь, — она отошла от окна и по пути тронула швейную машинку. — Спи.

Мальчик встал с постели, подошел к ней — она уже шила — и обнял сзади за шею.

Славинский вошел в зал, когда уже играл оркестр. Инна стояла у дверей и смотрела на танцующих.

— А ты что не танцуешь? — спросил ее Славинский.

— Только не надо меня жалеть, — ответила она. — Я же ни о чем не жалею.

Славинский подошел к своим и сел, словно не исчезал вовсе.

Подлетел Чечетников, он был весел, возбужден, пьян и счастлив.

— Ребята, неужели выпускаемся? — он сдвинул воедино фужеры и налил всем.

— Ты же не пьешь, — сказал ему Ратников.

— А я символически, — и он залпом выпил шампанское.

Славинский тоже взял бокал и тоже выпил.

— За нас, — сказал Чечетников, наливая снова. — За дело, которое мы выбрали. Да не покаемся мы ни разу в том к чести своей и во славу Родины!

Ратников приложил руку к его лбу и, усмехнувшись, пошел в вестибюль, в котором уже лихо курили.

— Телефон работает? — спросил он.

— Работает, — сказал парень, вешая трубку.

Ратников опустил две копейки и набрал номер.

Звонок раздался в квартире, тесной от мебели. Комнаты освещались только светом уличных фонарей. В кухне на столе, покрытом скатертью, виднелись бутылка вина, рюмки, ложки, кусок торта и сигареты. Две женщины курили. Лицо той, что постарше, было заплакано, тяжелые веки припухли, волосы растрепаны.

— Подойди, — сказала она подруге, и та пошла к телефону, что стоял в прихожей.

— Алло, — сказала подруга, услышав голос Ратникова.

— Это я, Ратников, — начал он спокойно и вдруг разволновался, переложил трубку из руки в руку. — Ну как вы? Как Элла?..

Подруга глянула в темную кухню, потом вгляделась в свое отражение в зеркале, что висело над тумбочкой с телефоном, и пожала плечами.

— Ты же ушел. Какое тебе дело? Что ты спрашиваешь?

Тут та, что постарше, заплакала и закричала в голос. Подруга бросила трубку и побежала назад по длинному коридору.

Ратников повесил трубку и медленно пошел в зал.

На ступеньках лестницы он столкнулся с ректором. Валентин Федорович прикурил от его зажигалки.

— Ну, что, Юра, — он заглянул ему в глаза и даже потрепал по плечу, — чуть-чуть грустно?.. Ничего, вашей четверке повезло: не всех принимает сразу главный корабел, а вас Лазаренко примет... я говорил с ним о тебе...

— Валентин Федорович, — ректора позвала сразу целая группа.

— ...я очень на тебя надеюсь, Юра!

Подошел Славинский.

— Сниматься, сниматься на память?

Ректора уже окружили ребята во главе с фотографом.

— Пошли покурим, — сказал Ратникову Славинский, достал неначатую пачку сигарет, стрельнул спички.

— Тетка у Сашки приезжает, — сказал Славинский.

— Тетка? Какая тетка? У него есть тетка?

— Тетка, сестра матери, неужели не понятно? Родственников узнают на поминках и похоронах.

— А отец? — Ратников снял табак, прилипший к губе.

— Что отец?

— Ну отец знает, что тетка и прочее?

— Чурбан, — сказал Славинский, — он же с ними никогда не жил. Он боится Сашки как огня и всю жизнь ходит проходными дворами.

Парень — тот, что предлагал тост за ректора, — побежал по коридору.

— Игумнов! — крикнул он, заглядывая в зал. Музыка глушила слова — смех, и музыка. — Тебе звонят... из дома... телеграмма какая-то!

— Я с тобой,—быстро сказал Славинский и взглянул в зал на Инну.

Музыка была слышна по всей улице.

Совсем в другом квартале под аркой старого дома Игумнов позвонил в дверь служебной квартиры.

Во дворе моталось белье, развешанное на ночь для просушки.

— Открыто! — крикнули из квартиры.

В кухне горел свет, худая морщинистая женщина пила чай из блюдца. В углу в беспорядке были свалены палки и метлы. Славинский потянул одну и стал рассматривать.

— «Встречай поезд 96 вагон 1 Вика», — прочел Игумнов протянутую телеграмму.

Метлы вдруг с шумом упали. Женщина поставила их в угол. Славинский снова потянул на себя прутики, отломил один, растер и понюхал.

— Из чего это? — спросил заинтересованно.

— Из барахла, — ответила женщина и посмотрела на Игумнова. — Она что, не знает, что мать умерла?

Игумнов еще раз перечитал телеграмму.

— Нет, не знает, — он не хотел говорить на эту тему. — Ладно, тетя Соня, спасибо, за все спасибо.

— Ты ей комнату приготовил? — она задержала его вопросом. — А

то давай я зайду, полы вымою... Что же ты новый костюм не надел? — спросила без всякого перехода. — Мать же купила тебе костюм на выпуск.

— Этот тоже покупала она, так что все хорошо, тетя Соня, все нормально, — сказал Игумнов.

Славинский наконец потерял интерес к метлам и попятился вслед за Игумновым.

— Саня, — крикнула дворничиха, — а я вчера Розу в цветочном ряду встретила. Ты бы зашел к ним, все же дружили семьями.

Он остановился под аркой и кивнул согласно.

— Ладно, зайду, спасибо. Спокойной ночи! За все спасибо!

На улице было свежо, с моря тянул ветер. Шли берегом. Славинский нашел банку и теперь гонял ее, нарушая ударами тишину ночи.

— Сань, — сказал он, не глядя, — хочешь, я тебе одно дерево покажу?

— Какое дерево? — Игумнов думал о телеграмме.

— Иди сюда, — он уже карабкался вверх по осыпи. — Сюда, сюда. — И он поставил Игумнова лицом к стволу сосны. — Подними голову. Я раньше, когда уходил от вас, всегда здесь останавливался.

Игумнов взглянул вверх — в просвет кроны на него обрушились звезды.

Это была старая мощная сосна, неизвестно как прижившаяся в городе. Часть кроны ее отсохла, и образовался коридор, уходящий высоко в небо.

— Сань, — сказал Славинский, ежась от холода, — а я почти полгода не знал, что матери нету. Глупый был, конечно, все же маленький. Подарки от нее получал, конфеты такие длинные в виде палочек. Воспитательница говорила мне, что эти конфеты делают только в нашем Рыбацком, а я в интернате был в Поти... — он подтянул к себе банку и с силой врезал по ней ногой.—А потом меня взяли на станцию, и я увидел их в киоске... Сань, — он попытался поймать взгляд Игумнова, — ты только не думай, что я одинок: у меня есть ты... Зина... Ратников... И потом я привык по общежитиям, в общежитии все без родителей... И ты тоже сейчас... не надо, не сиди дома...

Сзади послышался шум осыпающейся гальки. Кто-то, падая и оступаясь, лез к ним.

— Черти, — раздался сзади голос Ратникова, — а я с ног сбился, их отыскивая. Ну что вы за люди! — Он перебросил им пиджаки и достал бутерброды.

Скорый поезд гудком разорвал тишину ночи. Поезд шел берегом, разбрызгивая свет и неся тревогу дороги.

Тетка поставила сумки в прихожей, сняла туфли и боязливо, бесшумно, в одних чулках вошла в комнату матери. Тотчас вздыбились и взметнулись к потолку занавески и, точно руки, потянулись к ней, трепеща. Она огляделась с ужасом: фитиль на столе, опущенный в лампадное масло, фотография корабля на фоне заходящего солнца, белый, тща-

тельно вымытый пол и простая, старого образца мебель. Игумнов стоял в дверях, она знала это. Занавески вздымались и опадали от невидимого дыхания.

— Господи, — тетка вдруг увидела под шкафом домашние тапки сестры. — Шура, милая моя, прости, прости, — она повалилась на колени.

Игумнов поднял ее и усадил на стул возле двери.

Голубь опустился на подоконник, затем второй, третий.

— Что это? — спросила тетка и сделала жест рукой, словно сыпала крошки.

Он не ответил.

— Это она?

— Это голуби, — сказал он и вышел в коридор, чтобы отнести чемоданы в ее комнату.

Голуби сердились, гукали, требовали корма.

Тетка вытерла слезы и пошла снять шляпку в прихожую. По дороге (Игумнов видел это) пощупала портьеры, материал ей не понравился.

— Господи, как же это случилось вдруг? — она откалывала вуаль, глядя на себя в зеркало.

— Вдруг, — Игумнов усмехнулся, — вам лучше знать. У нее было что-то с нервами после разрыва с вами.

— Да мы двадцать лет с ней не переписывались, — начала было тетка.

— Это вы не переписывались, а она вам писала!

— Ну, знаешь, — тетка вытащила из чемодана халат и тапки.

— Не надо, — остановил ее Игумнов. — Мне ведь все равно, кто вы. Мать хотела, чтобы вы жили здесь, вот и живите. — Он пошел в кухню, зажег газ и стал наливать воду в чайник. — Каждый год она говорила мне, что вот-вот вы приедете и все будет так, как когда-то прежде. Не дай вам бог ждать, как ждала вас она, особенно когда было ясно, что конец уже близок.

— Ты еще мал, чтобы так говорить со мной. У меня свои дела и своя гордость. И потом, мне чужда ее жизнь: работа, работа, всю жизнь работа.

— Может, работа была для нее высшим смыслом?

— Не думаю: токарный станок не красит женщину... Она хотела семью, но для семьи у нее ума не хватило, и она родила тебя, чтобы не мучиться в одиночестве.

— Ну, знаете... — он вдруг грохнул чайник в раковину и выключил газ.

Раздался резкий звонок, Игумнов вздрогнул.

— Мебель сюда? — спросил грузчик, когда он открыл дверь.

— Какую мебель? — он посмотрел на тетку испуганно.

— Господи, — она уже надела халат, — мою мебель, я месяц назад выслала. Неужели мы будем жить с этой рухлядью? Слава богу, деньги есть.

Она распахнула входную дверь, и грузчики потащили рояль и прочее.

Игумнов зашел в комнату матери, взял пиджак и вышел, оставив ключ в двери.

— В этой комнате все будет так, как было! — Он сбежал вниз, не дожидаясь лифта, и хлопнул дверью.

Он шел парками, не пряча слез. На скамейках подростки мучили гитары простыми аккордами. На танцплощадке играл оркестр, там были смех и музыка, много девушек в изящных платьях.

Он вышел на остановку и сел в трамвай, в старый, допотопный трамвай, какие встречаются теперь лишь на окраине небольших городов.

В тихом квартале он вышел и долго шел проходными дворами туда, где не было фонарей и дома теснились вплотную.

Далее он поднялся на третий этаж дома с лепными потолками и дернул звонок в виде колокольчика. От волнения палец его проскочил в ушко.

Мужчина вышел в пледе, повязанном у поясницы по-бабьи.

— Вам кого? — спросил он, вглядываясь ястребиным взглядом.

— Игумнова... Ивана Александровича.. — сказал Игумнов внезапно осевшим голосом.

— Я, — мужчина потуже завернулся в плед — он боялся сквозняков — и выжидательно замер. — Что вам угодно?

Игумнов молчал.

— Что вам угодно? — повторил мужчина. И вдруг догадался, и зрачки его расширились, как у кошки.

Шоколадная обертка вылетела на лестницу.

— Ваня, ты с кем? — спросил капризный женский голос.

— Э... то... Это... — гортанно сказал отец и замолчал, не зная, как назвать Игумнова.

Вышла дама в тюрбане из полотенца, с отвисшей губой. Дама взглянула на обоих и тоже замерла. Все трое стояли, не зная, как прервать молчание.

— Она умерла, — сказал наконец Игумнов. — Вы можете больше не ходить проходными дворами.

А потом он читал письмо, сидя на крыше своего дома. Город в алой дымке лежал внизу. Дети играли в мяч, голоса их четко разносились в вечернем воздухе.

Темнело. В городском саду зажглись гирлянды и заиграла музыка. От ближайшего причала отошел белый пароход.

Мрачной громадой стоял на окраине дом отца.

Тишиной ложился закат на церковь с крестом, рядом с которой было городское кладбище.

— Саша, — слышал он голос Инны, — если правда то, что ты говорил мне, то ты должен был сделать так, чтобы мы не расстались. Но ты не сделал, а я только женщина. Я могу только защищаться и потому уезжаю.

Голуби летали в темноте, бесшумно садясь на чердачное окно и крышу возле Игумнова. Игумнов достал спички и сжег письмо.

Утром на остановке ждали Славинского. Все были причесанные, выбритые, подтянутые. Трамвай уходил за трамваем, Славинского не было.

— Идет, — сказал наконец Ратников и, дотянув сигарету, бросил окурок в урну.

Славинский прибежал приподнято-радостный.

— Кого ждем? Поехали!

Подошел трамвай. Народу оказалось много. Влезли на подножку.

— Куда? — закричала бабка с корзинками. — Трамвай не резиновый.

— Бабуленька, — ласково сказал Славинский, — тебе на рынок, а у нас судьба решается.

Ехали, стиснутые с четырех сторон.

Чечетников умудрился достать фотографии. Рассматривали. Передавали друг другу. Кое-что оседало в карманах. Чечетникова не интересовали фотографии.

— Ребятишки, — говорил он всем, — сейчас главное — заинтересовать собой. Может, это случится не сразу...

— И что тогда? — Ратников взял фото, на котором он был с гитарой.

— Тогда мы должны сами раскрыть себя. Я предлагаю спорт. Спорт — это великое протеже для таких, как мы с вами.

Игумнов смотрел на фотографию Инны, Славинский видел это.

— Лично я побегу только домой, — сказал Славинский.

— Потому что у тебя на уме одна Зиночка.

— Неправда. У меня есть теперь и десятилетний сын.

— Кстати, а когда свои дети будут? — спросил Ратников.

— Будем товарищами, — улыбнулся Славинский.

— Нет, серьезно, — Чечетников повернулся к Игумнову, — возьмем чемпионов любой команды. Для них открыты все двери. А за что? За какие достоинства?

— Рынок, — объявила вожатая.

Ребят стиснули. Славинский спрыгнул и помог бабке с корзинками, потом на ходу прыгнул обратно.

— Уже и сейчас спорт — наркотик для многих, — продолжал Чечетников, — он носит зрелищный характер, характер гладиаторских игр, при которых играют единицы, а от восторга умирают миллионы, и эти миллионы не позволят лишить себя радости.

— «Океан» — сказала вожатая, и трамвай остановился.

Ратников пропустил всех и вдруг уперся в поручни.

— Нет, не пойду, нет.

— Ты что? — не понял Чечетников.

Ратников посмотрел на ребят и пошел вперед, не оглядываясь.

— Прошу прощения, — сказал Лазаренко, распахивая перед ребятами дверь приемной, — у меня только десять минут.

Тотчас встала секретарша — закрыть дверь за вошедшими, потому что сразу налетел ветер и взъерошил бумаги.

Лазаренко открыл вторую дверь, пропустил ребят и вошел следом. Во всю стену было окно, а за окном (Чечетников даже наступил на ногу Игумнову) был стапель, на стапеле стоял рудовоз, готовый к спуску.

Лазаренко снял каску и сел, положив между собой и ребятами наручные часы.

— Могу предложить только следующее: место на ЭВМ, два места в трубомедницкий, место в механический и место в корпусный. О стапелях и Отделе Главного строителя не может быть и речи. Самая высокая должность — поммастера.

Зазвонил телефон, он снял трубку. Секундная стрелка пробежала первый круг.

Это было совсем не то, чего они ждали. Славинский привстал и с каким-то ужасом стал смотреть на рудовоз, который отдалялся до тех пор, пока не стал игрушечным. Ратников открыл рот, и по лицу его было видно, что он нескоро его закроет. Чечетников вскочил, осыпаясь, как листьями, фотографиями, и сосредоточенно стал собирать их, забыв от волнения, где он и зачем. Только Игумнов сдержался, хотя желваки у него пошли вниз по скулам.

От стапеля под окнами доносились крики монтажников: ребята из судовой команды выбивали стрелу, чтобы судно не кренилось при спуске. Стрелки бежали, торопя время.

Лазаренко встал и помог собрать фотографии.

— Что, страшно? — сказал он с улыбкой и взглянул на фото, где ребята были с гитарами. — Я понимаю: важнее начала только конец, все остальное — между, — он выдержал паузу. — Не всем же, не сразу и не всегда быть строителями, — он отдал фотографии, предварительно посмотрев их, и вернул часы на руку. — Ну что ж, начнем с окладов, с прозы жизни, как говорят теперь... ЭВМ?

Молчали.

— ЭВМ? — повторил он.

— Ратников, — назвал наконец первый себя.

— Трубомедницкий?

— Чечетников, — сказал Чечетников.

— Механический?

— Я, Славинский. — И тут Славинский увидел фотографию Инны под стулом.

— Корпусный?

— Игумнов, — сказал Игумнов спокойно: выбора не было.

Лазаренко записал всех и вызвал секретаршу.

— А вам хуже других, — сказал Игумнову. — Склоки, текучка, суточный план не делают.

— Чем хуже, тем лучше, — машинально отозвался Игумнов.

Лазаренко надевал каску да так и застыл вместе с ней.

— Вы что, любите трудности? — таким он не верил.

— Бог с вами, — обаятельно улыбнулся Славинский. — Кто же их любит?

Лазаренко кивнул согласно и, попрощавшись, вышел.

— Да, — сказал он, воротясь. — Ратников кто? — Он уже не помнил.

— Я, — Ратников с надеждой встал.

Лазаренко оглядел его, словно делал снимок на память.

— А у вас тут, оказывается, два диплома с отличием, — и он кивнул на Игумнова. — Но для некоторых это не повод бить в колокол.

Он вышел. Славинский поднял фотографию и сунул в сумку.

Они все еще стояли, не зная, что теперь и куда дальше, а Лазаренко уже сбежал вниз и вышел на подъездные пути, что вели к набережной. Ветер распахнул его куртку, он прикрыл живот полой и пошел быстро-быстро, на ходу обрастая людьми, как снегом.

Машина подъехала к стапелю, на флагштоке был флажок Швеции. Седой мужчина с короткой стрижкой вышел из машины.

— Моя жён хочет крестить корабль, — сказал он с акцентом.

Лазаренко взглянул на даму, что стояла возле машины в шубе, и сказал сдержанно:

— Обычно у нас крестит корабль лучший рабочий, но заказ ваш — ваше и право.

Столовая была в несколько залов, чистая. Официантки ходили быстро, столы были покрыты скатертями, но ничто уже не могло поднять настроение ребят. Попросили еще хлеба, им принесли — тарелка вмиг стала пустой.

— Мужики, — Ратников опомнился первый, — вы хоть понимаете, что он с нами сделал? Мы оказались не нужны. Нам не подняться, хана, в этих цехах нам крышка.

— А ты хотел сразу стать папой римским? — поинтересовался Чечетников.

— Теперь я понимаю, почему Серов так растекался мыслью по древу: после Высшего Петербургского... слесарем в механический цех...

— Только не надо трогать Серова, — сказал Славинский. — Уж он-то любил тебя! Умоляю!

— Дурацкая у тебя позиция, христианская, — взорвался Ратников. — Я не институтка, ты для меня что-то сделай! — Ратников заскрипел зубами.

— Ребятишки, — заговорил Чечетников, — а я даже рад, что с нами обошлись по-хамски. Мы им не интересны, они не знают наших возможностей. Пари, что через три года я буду работать на стапеле?

— Кем? — съязвил Ратников. — Скоростником-курьером? — он схватился за голову и пошел к буфету. — У вас нет валерьянки?

Буфетчица посмотрела на него как на сумасшедшего. Он сел на место.

— Через три года о нас никто не будет помнить: придут другие с другими иллюзиями. А ты будешь получать сто тридцать рублей, растить детей и занимать у меня пятерки.

— Почему это у тебя? Что, я женюсь не так удачно?

Стул вдруг с грохотом отлетел от стола — это встал Ратников.

— Не тронь ее, она хороший человек!

— Ты только повторяй это себе перед сном почаще!

— Хватит, — закричал Славинский, растаскивая их. — Пять лет вместе и как кошка с собакой. Убили бы друг друга к черту и успокоились!

За столиками зашумели. Игумнов извинился, встал и вышел на улицу. Разговор шел без него.

— Сейчас важно одно, как можно дольше продержаться в форме, — говорил Славинский. — В конце концов Лазаренко прав: с какой стати он возьмет нас на выучку?

— Тебе хорошо держаться, — сказал Ратников, — у тебя Зинка.

— А за Зинкой что? Я два рта беру сразу.

Вернулся Игумнов, сел, открыл под столом водку.

— Откуда? — мрачно спросил Ратников.

— Ребята, — сказал Игумнов, сдвигая стаканы, — помянем мать. Если б не она, не сидел бы я здесь с вами!

А утром ни свет ни заря он ехал к заводу. Улицы города были пусты и безлюдны.

— Токарный цех где? — спросил он первого человека, которого встретил на территории. Это был такелажник, он вез бухты каната.

— Вон!

Игумнов пошел в направлении вскинутой руки и за новыми зданиями увидел старое, кирпичное. На фасаде были цифры — 1946. Он прошел коридор, которым многие годы ходила мать, и очутился возле станка, за которым она многие годы стояла. Станок был стар, чист и ухожен. У окна раскладывала инструмент молоденькая пэтэушница.

— Вам кого? — спросила она тихо и робко.

— Никого. — Игумнов подошел к станку и коснулся его, как живого.

Когда он вышел на улицу, уже шел народ, Лысеющий человек бежал к нему через подъездные пути к корпусному.

— Игумнов? — он протянул руку. — Чорба В. В., мне вчера еще из отдела кадров звонили: Игумнов, говорят, Александр Иванович. Ты уж не обижайся, Шура, но по отчеству тебя никто называть не станет, — он достал из кармана берет и вытер им лысину.

— А мне все равно, — сказал Игумнов спокойно.

Шли вдоль цеха. С подветренной стороны ангара рабочие очищали листы от окалины. Песок поступал из пескоструек, как вода из брандспойтов. Огромный кран нес пачку листов, чтобы положить ее у входа на поточную линию.

— Ну дéла ты, конечно, не знаешь, — Чорба подвел Игумнова к входу и развел створки двери, — а дело наше, брат, простое: борта, значит, днища, корма, киль, клюзы.

Игумнов шагнул в цех, залитый солнечным светом.

Тотчас из-под ног шумно выпорхнули голуби и разлетелись по всему бесконечному пространству цеха.

Цех жил. Летели искры сварки с рольганга, выгорал металл, пищала вальцовочная машина, но ничего этого Игумнов не видел.

Он видел другое, более прекрасное: жесткие конструкции полуготовых секций, идеально выполненные плоскости клюзов, корму и киль, такой беспомощный в солнечном свете. Вероятно, такая картина открылась бы каждому, если бы мировой океан вдруг схлынул.

— Дело-то наше простое, да делать его не с кем, — напомнил о себе мастер. Он смотрел и не мог понять, отчего новенький стал таким сказочно нежным.

— А что такое? — взглянул на него Игумнов.

— А черт знает что, — сказал Чорба растерянно, — проходной двор какой-то: уходят люди по собственному желанию.

В углу цеха, куда они шли, стояло странное сооружение, похожее на будку регулировщика. Чорба поднялся по лесенке и пропустил Игумнова.

— Твой КП. Отсюда хорошо видно всех, кто чем занят.

Игумнов оглядел конторку и прикинул, легко ли ее сломать. Легко: она была из стекла и фанеры.

Рабочие поднимали головы, поглядывали на них, разговаривали. Взгляды смущали.

— И какие мастера, — Чорба уже стоял у стола, где под стеклом среди прочих бумаг лежали длинные списки с вычеркнутыми фамилиями, — какие мастера уходят... асы! — Он снял со стены ватник, достал из тумбочки кружку, термос, тетрадку с закладками и бросил ключи Игумнову.

Стали спускаться. Рабочие уже смотрели в открытую, словно ждали чего-то.

— Эй, Чорба, — послышался вдруг голос со второго этажа цеха. — Кого водишь?

Игумнов увидел неприятного узколицего человека в конторских нарукавниках. Он стоял на переходе, опершись руками о поручни, и смотрел на них.

— Игумнова, — сказал Чорба. И Игумнов увидел, как Чорба напрягся под этим взглядом.

— И кем же он будет? — спросил человек с усмешкой.

— Поммастера.

— На чье же место?

— Ка́бина.

Человек засмеялся, метнул взгляд вниз, где стояли рабочие, и глаза его совсем сузились.

— Ну-ну, — сказал он насмешливо и пошел по своим делам дальше.

Игумнов снимал спецовку в раздевалке, забитой шкафчиками. На большинстве шкафчиков висели навесные замки. Рабочих было мало, говорили скупыми фразами.

— Ты завтра в утро? — услышал он голос из другого ряда.

— Да пошли они, — выругался там же кто-то. — Ишаков ищут.

— Новенького видел?

— Ну?

— Тоже, небось, позолоти ручку.

— Бардак — одно слово. Сколько работаю, такого не видел.

И почти сразу же сосед Игумнова по гардеробу спросил без особого интереса:

— Домой?

— Нет, — сказал Игумнов. — Я в цех на минуточку.

Он взял куртку и пошел обратно.

Список уволившихся притягивал взгляд. Была какая-то связь между этой подавленностью и скорбным списком фамилий. Игумнов поднял стекло и взял список. Кабин была фамилия последнего уволившегося. Игумнов нашел книгу рабочего состава и отыскал адрес: Лиман, Беговая, 2.

Он поднимался по лестнице, пробитой солнцем, еще не зная, как объяснит свой визит.

Дверь открыла пожилая простоволосая женщина.

— Мне Кабина Якова Александровича, — попросил Игумнов.

— Проходите, — она подождала, пока Игумнов снимет куртку у вешалки. — Он занемог, — сказала грустно. — Как уволился, так и занемог. А может быть, притворяется! Глянь-ка, семь часов, а он спать лег. Где это видано?

В коридоре красивый парень в тельняшке мыл полы.

— Пропусти, Рома, — сказала мать.

Игумнов вошел за женщиной в спальню. Жалюзи были спущены, свет вечера не проникал сюда. На широкой кровати, в одежде, спиной к вошедшим, лежал мужчина. Газеты валялись на полу, пачки от папирос, окурки.

— Яков, к тебе, — сказала жена.

Кабин не пошевельнулся.

Жена постояла, пожала плечами и ушла.

Слышно было, как в коридоре парень трет полы шваброй.

— Я — Игумнов, — сказал Игумнов после паузы. — Я принят в корпусный цех поммастера на ваше место. Я прошу вас помочь мне разобраться, что происходит в смене?

— Что происходит? — Кабин вдруг резко сел и неотрывно стал смотреть на Игумнова. — Я корабел, — сказал угрожающе. — И мой отец был корабелом. И мой дед. И прадед. Мы из охтенских крепостных вышли, о таких слышали? В душу мне можно плевать без причины?

Снова вошла жена.

— Яков! — Ей было неудобно, что он так обнажается перед посторонним.

— Выйди ты, женщина. Вы, кажется, затеяли там драить палубу, так драйте. — Он встал, натянул носки и пошлепал к окну. Достал бутылку. — Без закуски пить можешь?

— Я не пью, — сказал Игумнов.

— Я тоже, — сказал Кабин, налил и выпил. — За испорченный лист стали увольняют, а тонны этих листов в отходах планируются. Кроить,

видите ли, иначе плаз не может. Вот я взял и разбил шаблоны, чтоб у них выхода не было.

— Яков, пригласи человека в столовую, неудобно, — сказала жена.

— В столовую, — он отыскал тапки. — Понастроили... Столовая... Гостиная... Ромка где?

— Здесь, — отозвался парень.

— Видал? — сказал Кабин, выводя в коридор Игумнова. — С корабельную мачту вымахал, а силенки нет. У них, у этих... — он показал, как бренчат на гитаре, — ее вообще нет. К себе хотел взять, пусть бы годика три поиграл с кувалдой, ну да что теперь говорить, ни хрена не принадлежит нам, видно.

— Ладно, батя, я что, против? Кувалдой так кувалдой!

— Ха, — Кабину это понравилось. — Это ты знаешь, на что он намекает? На то, что меня вытурили.

— Так что же все-таки случилось, Яков Александрович?

— Семиренко, такую фамилию знаешь? Узколицый такой, с усмешечкой... Ну, ничего, узнаешь еще. Он БТЗ у нас ведет, «начальник» в цехе. Активный — жуть. в многотиражку, в газеты пишет... Мать, долго мы за пустым столом сидеть будем?

Вошла жена, расстелила скатерть, поставила хлеб, тарелки. Ромка принес борщ, стал разливать.

— Я не голоден, — попробовал отказаться Игумнов.

— Ешь, — сказал Кабин. — Я тебя не звал, ты сам пришел, а со своим уставом... — он покачал головой. — А вообще-то, это ты здорово придумал — походить по домам. Уволившимся, как известно, терять нечего. Тут тебе такое расскажут, волосы дыбом встанут.

— Вы бы хотели вернуться в цех? — спросил Игумнов.

— Я? — Кабин засмеялся. — Нет!.. Нет, нет... — Он вдруг задумался. — Хотел бы! — И на глазах появились слезы.

И каждый день после работы нажимал Игумнов звонки и стучал в двери.

— Обжымщык я!

Игумнов сразу понял, что Стращенков — белорус. Он был худ и нервничал так, что жена, которая сидела рядом за швейной машинкой, часто оборачивалась и смотрела на него укоризненно, а иногда, не выдержав, брала его за руку. Дочка собирала лоскутки кукле, стоя возле матери.

— По едной норме дзелают все, а я по-иному инструмент дзяржать став, ну дзелаю полторы, две нормы. Сэмирэнко до мянэ приходыт: расцэнки, кажа, снижаць трэба. Ну шо ж... Я ж ня знал... Я ж ня для того шоб сабе. Мыслю, няхай снижаиць, прилаучусь як-небудь. Ушел ён. Я з мисяць виртился — ни так ни так ни ловка, хочь крыком крычи. Потым примерився. Шо такэ? Ён знова идзе, знова расценки снижаць трэба. Я — к главниму у цехи нашым. Добрый ён, только не можа он мной занимацца: хворае часта, сэрдце ни к чорту, ён як выйдзе, на яго усех сабак вешаюць. Ён дажа уникнуть не можа, шо я кажу. Кажа

толька, шо Сэмирэнко — специялист... Ну я у трэцы раз прилавчився и знова бью: у абед бью, у паракур бью — у меня ж двое ишо, эта тольки таперь их дома нема, а ён зъявився до мянэ у трэцы раз и трэци раз пра расценки. Я яму пра сямью, а ён орёт: тоби шо, сто пятьдесят рублив мало? Мине хватае!.. А мни мала. Этай трынадцать, да тых двое по шесць, жона вон, да ишо старыки в дзерэвне. А ён, можа, только сушки жроць, так яму полсотни хватиць!

— Не то страшно, что семиренки есть: поле засеешь — сорняки будут, а то, что они жизнь поганят, и никому до этого нет дела.

Игумнов разговаривал с Шорниковым на коммунальной кухне.

— Директор, секретарь, даже начальник — далеко, к ним не набегаешься. А Семиренко близко — он в цехе, и попробуй против сказать: у него на все цифры, инструкции...

— Дядя Леша, шли бы вы ко мне: Ленка сейчас в школе, — сказала молодая женщина, она стирала на кухне.

Шорников повел Игумнова по темному коридору.

— Конкретно вы можете что-нибудь рассказать? — спросил Игумнов.

— Конкретно? — Шорников зажег свет, взял стремянку и снял с антресолей журналы «Судостроение». — Вот, почитайте... Это когда завод орденом награждали... Тут и директор писал, и он... Красивые слова, а как врет, подлец, — это я тебе говорю, Шорников, меня все побережье до Измаила знает. Я с ним на фронте был, он трус и трепач, мы попали в котел, так он не дрался, а плакал...

— Как плакал? — не понял Игумнов.

— А так... натурально, слезами... — Шорников вывел Игумнова на черную лестницу, оба закурили. — Немцы тогда рвались сюда, очень им хотелось взять верфи. Ну мы, судостроители, значит. стали поперек. Бросили нас под Ивановку, чтобы выбить врага, значит. А как выбить? По теперешним понятиям мы шли пустырем: с их стороны — огонь, а с нашей — бутылки с горючей жидкостью. Сутки, однако, бились. Вечером от батальона осталось меньше четверти: грязные, голодные все, с ног падают. Приказ отступать, а как? Днем нельзя: авиация все дороги просматривает, а ночью от ракет и пожарищ светло. Вот тогда я и видел, как плакал Семиренко, катался аж — такая была с ним истерика. Ну, думал я, человек жить хочет, кто ж не хочет? Хотя точно тебе говорю, об этом как-то тогда не думали. Но нет, не об жизни плакал он — жизнь, она и без нас останется. О себе. Что он, Семиренко, из-за кого-то погибнуть может. Идти надо, а он катается. Парторг у нас был, Антонов, еле уговорил его, как с дитем малым возился. Уже потом как-то стерся этот эпизод, поубивало всех. Убило и Антонова. Эту истерику, наверное, только я и помню. Как начнет он врать, а я приду и сяду в первый ряд. Тут ему и конец. Вот за это, я думаю, он меня так ненавидит.

— Ненавидит как? В чем это выражается?

— А в том. Придумаю что-нибудь, иду к нему с предложением. А он сузит глаза — нет, мол, экономического эффекту!

Лежали на траве в заводском сквере. Славинский кусал травинку, а Игумнов смотрел на причал, где в синем мареве дрожал белый лайнер. Не хотелось ни двигаться, ни разговаривать, ни спорить. Солнце было в зените.

Кран осторожно спускал шлюпки на белую палубу. Там суетилась команда, и женщины красили поручни. Марево делало судно нереальным, и только крики «майнай», «вирай» напоминали о работе.

— Брось ты это, Санька, брось, — сказал наконец Славинский. — Не надо лезть в это дело. Ты понимаешь, какая о тебе пойдет слава? Я еще неделю назад в столовой слышал, как один из ваших сказал, что ты кляузный парень.

Игумнов удивленно взглянул на него, но Славинский уже снова лежал, закрыв глаза, и жевал новую травинку.

— Но если там стенка, мы тоже должны встать вместе, — сказал Игумнов спокойно.

— Ты хочешь обратить на себя внимание?

— Нет.

— Хочешь показать свою силу?

— Нет.

— Хочешь, чтоб тебя боялись?

— Зачем? Что за чушь? Нет!

— Тогда скажи, чего ты хочешь, потому что я не понимаю тебя.

— Не понимаешь? — Они смотрели друг на друга в упор, но каждый как-то издали. — Я хочу работать, Игорь. Я не хочу разбираться в дрязгах, а для этого хорошо, чтобы их не было.

Помолчали. Посмотрели на облака.

— Переходи к нам. У нас мастер шухарной, но человек честный.

— А если что и у вас? Так всю жизнь и будем бегать? Как мы, однако, стали робки: боимся помочь, боимся скандала.

— Смешной ты, Сашка, — сказал Славинский. — Жениться тебе надо, и отойдет твоя работа на второй план.

Славинский сунул руку в карман и достал записную книжку, а из нее фотографию Инны.

Инна взглянула на Игумнова спокойно и строго.

Был дождь, осень напоминала о себе все чаще и чаще. Дождь сбивал листья с деревьев, оголял кустарник. Улицы оделись тепло, укрылись зонтиками. От лета остались только клумбы в парке да цветочные ряды на базаре.

Игумнов шел вдоль длинного цветочного ряда. Продавщицы в мокрых клеенках стояли под навесом. Дождь лил в ведра, в которых мокли цветы, свежие и яркие.

— Молодой человек, цветы, пожалуйста!

— Какой букет! — зазывали из-под клеенок женщины.

Он задержался возле лотка на отшибе.

— Эти, — наклонился и вынул из ведра три розы. — И эти.

— Отменный вкус, — сказала соседке та, у которой купили.

Игумнов шел, на ходу заворачивая цветы в лист целлофана.

Женщина открыла дверь и замерла на пороге.

— Саша! Голубчик! Саша! — Она обняла его, и он тоже обнял ее и на миг замер. — Девочки, вы только взгляните, кто пришел к нам!

Из кухни выскочили две девушки. Та, что помладше, Таня, поцеловала Игумнова; та, что постарше, — застеснялась.

— Таня, — скомандовала хозяйка, — чай, сервиз и неприкосновенный запас, быстро!

— Холодно на улице? — спросила старшая, она одевалась.

— Гляди-ка, уже на свидания ходит, — пояснила Анна Ивановна.

Девушка обмоталась шарфом, но не покрыла голову.

— Мама, — сказала, уводя мать от Игумнова, — можно я возьму три цветочка?

Игумнов снял плащ и вошел в комнату.

Это был старый дом с высокими окнами. В простенках висели фотографии, по которым можно было проследить историю жизни хозяйки и историю флота. Подлодка, восстановленная на верфи Николаева. Первый лесовоз... Первый танкер... Вот хозяйка — девочка... Рабфак... Война... Ремонт барж в доках... В одном из простенков Игумнов увидел фотографию хозяйки и своей матери. Такая же фотография была у них дома.

— А я заходил к вам... после похорон, — сказал Игумнов, когда хозяйка появилась и стала расстилать скатерть. — Мне соседи сказали, что вы уехали.

— Да, Шура, — погрустнела она, — я не могла оставаться здесь. Я жила на даче... одиноко и тихо... А как ты... без матери?

— Тетка приехала, — сказал Игумнов.

— Вика? — женщина взглянула на него странно и пораженно.

— Да.

В дверях, уже одетая и с цветами, появилась Роза.

— Я ушла, — она улыбнулась Игумнову.

— Видишь, времена, — достала хозяйка спрятанные папиросы, — не он ей, а она ему цветы носит.

Она закурила, открыла сервант и стала доставать чашки тонкой работы.

— Тетя Аня, — сказал он, принимая чашки, — помогите мне разобраться с Семиренко.

— С каким Семиренко? — она разогнулась и чуть не разбила блюдце.

— Я же теперь в корпусном... Где вы были экономистом... прежде.

— Боже, — она присела. — А мне-то кажется, что вы еще дети!

Вошла Таня, принесла виноград, коробку с печеньем.

— Мама, ты же обещала не курить, — сказала строго.

— Иди! — отмахнулась мать.

Девушка возмутилась и вышла.

— А что разбираться, — сказала Анна Ивановна горько. — Люди для него — материал, жизнь — толкотня у тарелки, человечность — передача «Спокойной ночи, малыши».

— Вы из-за Семиренко ушли на пенсию?

— Нет, Саша, нет, — она взяла папиросу не тем концом, уронила и взяла новую. — Я ушла потому, что перестала понимать, что происходит.

Как в тумане, плыли в табачном дыму дорогие ее сердцу воспоминания. И из тумана, улыбаясь, смотрели на нее две девчонки в лихих беретах.

— Тетя Аня, — он не мог видеть слезы, — успокойтесь. Хамы были всегда, вы знаете.

— Да, знаю. И твоя мать знала это. И ты знал, хотя мог бы, конечно, не знать по возрасту... Когда ваш отец бросил вас, а Вика закрутила с ним роман, его разбирали, судили, презирали, наконец. С ним считалось зазорным пройтись по городу, он стал ходить проходными дворами. Тогда было общественное мнение, Саша. И хам знал, что он хам, и маскировался под честного. Когда Вика раскусила его, ей пришлось уехать из города, а он, спасая себя, женился на первой встречной. Ты не видел ее, это крест навечно.

— Я видел, — сказал Игумнов. — Я заходил к ним. Я хотел их видеть.

Она опять взглянула на него пораженно и занялась делами.

Снова вошла Таня, поставила чайники и села.

— Мама, я тебе говорила, давай придавлю этого Семиренко в лифте...

— Замолчи. Не хватало еще из-за дураков в тюрьму садиться. — Она взглянула на Игумнова. — Для чего ты хочешь связаться с ним?

— Если хамство есть, кто-то должен встать против?!

Она засмеялась.

— Мы вставали потому, что не могли жить иначе. А ты хочешь зачем? Сгореть красы ради?

— Тетя Аня, не говорите так со мной. Я сын своей матери, во мне нет чужой крови. Я непохож на отца и слишком ценю эту жизнь, чтобы уступить кому-то хоть пядь завоеванного. Не знаю, какая драма подстерегает меня, но ведь уготовано и мне — это я знаю. Я не хочу пропасть, я боюсь этого, но и жить, как трус, не хочу тоже.

Она подошла к книжным полкам и сняла оттуда две конторские книги.

— Сядь, — сказала она властно. — Сядь. — И сама села. — Я расскажу тебе все — но на это уйдет время.

— Чай будем пить? — спросила обоих Таня.

Мать взглянула на нее и налила ей чашку.

— Главное, не ходи к директору. Правда, он знал Шуру: он был мастером в цехе, когда она поступила. Но он вспыльчивый человек и вообще... неожиданных решений... Он может тебя превратно понять... И потом он не переносит жалобщиков.

И снова сидел Игумнов на крыше и курил, глядя на город, и думал в одиночестве.

Уже шла зима, замешенная на дождях и сырости. С моря натягивало туман, который поглощал все — причалы и улицы. Не было боль-

ше видно дома отца на окраине, едва пробивался шумом железнодорожный вокзал в центре города, сигнальные огни стапелей и пирсов расплывались в тумане, и только крест, как вскинутая рука, плыл поверх.

Все чаще и чаще суда, идущие без видимости по фарватеру, нарушали тишину ночи туманным горном, а те, что стояли на причалах, били в колокол. Звуки их, нежные и печальные, плыли над городом. Голуби уже не летали, а ежились, скорбно нахохлившись. Зима шла — с туманами, тишиной и сыростью.

А еще через несколько дней он открыл шкаф и достал костюм, купленный ему матерью. Он оборвал этикетку и стал одеваться: белая рубашка, галстук, — он шел к Семиренко.

Инна смотрела на него с фотографии того самого выпускного вечера. Перед уходом он задержался и внимательно посмотрел на Инну.

— Вы ко мне? — спросил Семиренко входящего Игумнова.

— Да, к вам, — Игумнов сел, не дожидаясь приглашения, и положил ногу на ногу. — Я Игумнов, новый поммастера в корпусном цехе. Меня интересуют причины текучести кадров. Я поднял кое-какие вещи...

— Какие вещи? — скороговоркой спросил Семиренко. И сразу же залистал, залистал, словно была масса неотложной работы.

— Товарищ, вы не вовремя, — сказала Игумнову женщина из-за соседнего стола.

У каждой рыбы, оказывается, есть свои прилипалы.

— Я поднял наряды, — сказал Игумнов, — и мне стало непонятно, как это возможно, чтобы в течение двух лет трижды пересматривались расценки у обжимщиков.

— Евгений Сергеевич, вас к телефону, — позвала женщина.

— Я занят, — раскачиваясь на стуле, сказал он, глядя на Игумнова. — А вы что, понимаете в расценках? — спросил он со смехом. — Если вы подозреваете меня, идите прямо в партком.

— В партком пойдете вы... с жалобой на меня... А мне вполне достаточно разговора при людях.

За столами зашушукались. Из углов взглянули на него с интересом.

— Послушайте, — сказал Семиренко, — вы лезете не в свое дело.

— Как? — Игумнов вынул из внутреннего кармана журнал, который дал ему Шорников. — Как вы сказали? — он держал Семиренко взглядом. — Это журнал «Судостроение», юбилейное издание, — и он вынул закладку. — «Горькое сожаление вызывает сегодня тот факт, что ИТР цехов и отделов не проявляют интереса к вопросам экономики и финансирования, что снижает социальную ценность их работы...» Это ваша статья?

— Ну, — сказал Семиренко.

— Полагаю, что вы писали ее искренне?.. Я пришел вас избавить от сожаления по поводу отсутствия у ИТР интереса к вопросам экономики. Но если вы откажетесь заниматься со мной, я прочту вам абзац из статьи директора.

Семиренко встал, встал и Игумнов. Теперь они стояли друг против друга, с ненавистью глядя в глаза.

— Так это вы ходили к начальнику плаза и объясняли ему, как надо кроить металл?

— Я ходил к начальнику плаза посмотреть, как он кроит металл.

— Что еще? — сказал Семиренко.

— В прошлом году вы упорядочивали расценки и завысили нормы слесарям и обрубщикам. Вы сдерживаете поток рацпредложений, вносите личное в рабочие отношения...

— Хватит, — сказал Семиренко и чуть не сел мимо стула. — Вам хочется пришить мне развал работы? — он поставил стул на место. — Тогда я скажу вам следующее: я не буду разговарить с вами, я сам, лично, пойду к директору!

Директор шел, задыхаясь от брезгливости, быстрой ходьбы и гнева.

— Товарищ Юрин, он обхамил товарища Семиренко, — докладывала идущая рядом женщина-прилипала. — Прямо-таки грубо обхамил. А товарищ Семиренко, как известно, подчиняется планово-экономическому отделу.

— Но расценки, быть может, вы все-таки завысили, — говорил ей Юрин.

— А со мной он попросту не пожелал разговаривать, — перебил начальник плаза. — Он самолично зашел в плазотеку, взял шаблоны раскроя и переложил по-своему три листа.

— Но в этих трех листах отходов было, кажется, меньше?

— Не подозреваете ли вы меня в бесчестности или расчете? — У Семиренко задрожали губы. — Если мы и ошиблись, то речь шла о копейках.

— Но не о ваших копейках, — обернулся к нему директор.

— Я понимаю, вам неприятно говорить со мной. Потому что в свое время я выступал против вас, за правду.

— В ваших интересах не говорить сейчас о правде. Комиссия выяснит ее без вашего участия.

Они вошли в административное здание и, не снижая темпа, поднялись по лестнице.

— Он и стенки у своей конторки сломал, — сказала женщина-прилипала, проходя в кабинет директора.

— Это еще зачем? — не понял директор.

— Сказал, что ему незачем прятаться от своих рабочих. Сказал, что если он наблюдает их со своего места, то пусть и они видят, чем он занимается, — она села на край стула, как птичка. Руки были сложены по-школьному на коленях.

— Ну это-то вы могли бы и не докладывать, — подал голос Лазаренко, он тоже был вызван.

— Почему? — она взглянула на него почти победно. — Мне нечего скрывать от своего директора.

— Значит, он разгуливал, рылся в прошлогодних нарядах, ходил

в гости... А что дали все эти его хождения и разговоры? — спросил Юрин.

— А дали они стабильную работу смены. — И Лазаренко встал, потому что в нем все клокотало.

Из окна кабинета было видно, как с гонцом мимо стапелей шел Игумнов. Снег сыпался на его ватник и пластмассовую каску, гонец показывал на административное здание и торопил его.

— То есть как? — Юрин даже присел от изумления.

— А так, — холодно сказал Лазаренко. — Он один сейчас знает мелочи, на которые мы раньше никогда не обращали внимания. Он проделал гигантскую работу по анализу зарплаты корпусников за год. Он указал плазу на небрежность в разметке, в результате чего губится металл и падает заработок. Он помог вернуть Кабина, а Кабин склеил развалившуюся смену. Если мы сейчас выбросим его, мы окончательно погубим цех.

— Ты что, серьезно? — спросил директор.

— А я вообще лишен чувства юмора, когда трое идут бить одного за честность.

Открылась дверь, вошли гонец и Игумнов. Затем гонец исчез.

— Вызывали? — Игумнов снял каску и огляделся.

— Да... — пауза была долгой, очень долгой. — Это ваша мать работала здесь?

— Да.

Директор внимательно рассматривал Игумнова.

— Ее звали Александра?

— Да, ее звали Александра. И за этим вы сняли меня с места?

— Нет, — сказал директор, — нет, не за этим... — Он молчал, и все молчали, боясь нарушить это молчание. — Я вызвал вас... чтобы предложить вам... замещать начальника цеха... У него нет заместителя, а сам он часто болеет.

Начальник плаза встал, затем встала и села женщина. Семиренко с ужасом смотрел на директора.

От стапельных кранов, что ходили по стальным рельсам, доносились крики рабочих: «Мийнай! Вирай!» Игумнов смотрел туда — там ставили палубные надстройки.

— Извините, — сказал он после затянувшейся паузы, — я вас понимаю — у вас свои соображения, но и у меня есть свои, — и он улыбнулся. — Мне это ни к чему, поверьте, я ничего не добивался для себя лично. Эта новая должность, она... она будет меня тяготить.

Он поклонился, надел каску и вышел.

— Да, — вернулся Игумнов, — там, на участке сварки, большие задымления — очень сухо во рту. Хорошо бы поставить титан с чаем, как это сделано на стапеле. Эта, в общем-то, мелочь сэкономит вам процентов пять рабочего времени и избавит людей от ненужных бюллетеней. — Он еще раз поклонился и закрыл дверь.

Тишина стояла странная. Было слышно, как за стенкой секретарь говорит по телефону и смеется.

— Он что, отказался? — нарушила молчание женщина.

— Да, — сказал начальник плаза и на цыпочках пошел к двери. Потом вышел Семиренко, потом — женщина. Лазаренко и Юрин остались вдвоем.

— Послушай, — сказал Лазаренко, — а он вправил нам мозги.

— В каком смысле? — атмосфера изумления еще не покинула кабинет Юрина.

— Ну вот хотя бы с этим... с Кабиным. Ведь это так естественно — знать, чем дышат твои люди.

— Что же мне, по-твоему, вместо него ходить надо было?

— Зачем тебе ходить? Ты письмо год назад помнишь?

— Но письмо было без подписи...

— Но о Семиренко там говорилось то же самое... Не знаю, может, мы стали уставать, только зло мы теперь воспринимаем как-то равнодушнее. А он, этот парень, напомнил мне молодость — когда-то мы все были такими.

Игумнов шел через пути, уже не пугаясь паровозов и трейлера. Был конец смены, и народ валил к проходной. Игумнов шел против потока к судам, что стояли у корабельной стенки, — его цех был еще дальше, за рядами дальних стапелей. Раздался свист. Он оглянулся и увидел Ратникова. Тот ждал его на смотровой площадке.

— Ну? — спросил Ратников, когда Игумнов поднялся к нему.

— Предложили замнач цеха, я отказался, — Игумнов взял сигарету.

Ратников рассмеялся.

— Так их, так, — сказал удовлетворенно. — Администраторов хотят из нас сделать, сволочи!

Игумнов вдруг обнаружил, что Ратников пьян. Пиджак был испачкан.

— Что с тобой? — он попытался отряхнуть пиджак. — Где ты выпил?

— Есть там у нас... место за шкафчиками... — Ратников смотрел на людей, бесконечным потоком заполняющих площадь. — Парень один приходил... Семь лет, вроде нас, ждал места в отделе Главного строителя... Месяц назад дали... А он ничего не помнит... Нет, Саня, надо устраивать жизнь, пока не поздно.

— Ты мне не нравишься, — Игумнов взял его за лацканы. — Ты ерунду говоришь, Юра!

Ратников снял руки Игумнова, глянул в толпу и увидел Славинского.

Тот стоял, посматривая на часы и оглядываясь по сторонам.

Ратников свистнул.

— Ну где же вы? — закричал Славинский нетерпеливо, показывая на циферблат наручных часов.

— Подождите меня... Я с вами, — указал на ватник Игумнов.

Но Ратников отрицательно покачал головой и сбежал вниз.

Они были уже далеко, когда какая-то мысль пришла Ратникову в голову и он остановился.

— Саня, — крикнул он, — а ты помнишь плавпрактику?

— Помню, — сказал Игумнов. — Я все помню!

— Англия, Канада, Франция, — Ратников задумался на миг, потом рассмеялся. — Какие мы были дураки... Белые корабли, и мы все в белом!

Он вошел к Элле, ногой открыв дверь квартиры.

Элла мыла пол в коридоре. Она подняла голову, и тряпка выскользнула из ее рук.

Он стоял картинно-красивый и надменно-элегантный, хотя костюм был нечищен, а мятая шляпа надвинута небрежно и низко.

— Что, нагулялся? — попробовала было защититься она.

Он отбросил ногой тряпку, подошел к ней и по-хозяйски обнял.

— А теперь поцелуйтесь, — сказала заведующая загсом.

Они поцеловались.

— Родственники и друзья могут поздравить молодых, — она занялась бумагами.

Зина вступила на ковер и подала цветы невесте.

— Поздравляю, — сказала искренне.

— Поздравляю, — сказал Славинский.

— Поздравляю, — сказал Чечетников.

Игумнов подошел последним почти против воли.

Подъехала «Волга».

Невеста ни на кого не взглянула и пошла к машине.

«Волга» развернулась и ушла в туманную мглу и сырость.

— Цветы, — крикнул Митя и протянул цветы, оставленные невестой.

Следующая пара вошла в зал, и снова зазвучала музыка.

Накрапывало. Стояли у подъезда. Митька жался к Зине, все чувствовали себя не в своей тарелке.

— Может, поедем к нам? — предложил Славинский. — Картошки наварим?

Чечетников щелкал зонтом, взятым на всякий случай.

— Я не могу, у меня тренировка. — Он был расстроен.

— А ты?

Игумнов посмотрел на них — они стояли обнявшись: Славинский, Зина и Митька — и покачал головой.

— Боюсь, что мне будет слишком хорошо с вами, — он попытался улыбнуться.

— Тогда до свиданья, — Митька подбежал и поцеловал его в щеку.

— Ты скоро? — нетерпеливо позвал Игумнова Чечетников.

Игумнов прижал и поцеловал мальчика.

— До свиданья.

— Саня, — сказала Зина, — тебе нужно жениться.

Чечетников ждал Игумнова, раскрыв зонт и дурашливо положив его себе на голову.

Игумнов работал. На нем была куртка и каска, как у всех, в руках кувалда. Грохот в цехе стоял невообразимый: заканчивалась сборка днищевой части лесовоза. Уже были сварены шпангоуты, и люди работали, стоя между ними. Входящему в цех они были видны по пояс. Чтобы пройти к ним, на шпангоуты бросали сталь и пользовались ею, как трапами. В конце площадки шла сварка, и там был синий свет, похожий на холодные вспышки предгрозовой молнии.

Новый человек вошел в цех и пошел по трапам. С ним охотно здоровались. Раза два или три он сам подходил к кому нужно и крепко пожимал руки рабочим. Остановился в нескольких шагах от Игумнова.

— Шабаш, — крикнул Чорба и замахал руками. — Перекур пять минут!

— К тебе, — сказал Игумнову Кабин. — Парторг завода.

Игумнов обернулся. Пот лил с него градом.

— А я познакомиться, моя фамилия Зубкевич, — человек протянул руку и помог выбраться Игумнову на лист стали. — Вокруг все только и говорят об Игумнове. Комиссия поддержала вас, это отрадно. Ну как вы тут? В институте небось такому не учили? — он имел в виду кувалду.

Чорба засмеялся.

— Задачку он вчера техническую решал, мы тут поспорили. На участке рядом цельного металла нет, а нужно делать мачту. Вопрос, где делать вставку: наверху или у основания?

Зубкевич глянул на Игумнова.

— Конечно, наверху, — сказал Игумнов. — У основания сильные напряжения.

— Конечно, у основания, — сказал Чорба. — Там же ребра жесткости.

Рабочие засмеялись, они жили этим спором уже неделю.

— А зря вы отказались от повышения, — сказал Зубкевич. — Учтите традиционное мышление начальства: ему легче повышать с высокого поста.

Он протянул сигареты.

— А я в это не верю, — сказал Игумнов. Он хотел закурить и не смог: руки-ноги дрожали.

— Эй, Чорба! — крикнула белозубая женщина со второго этажа цеха. — Ответ из КБ пришел, насчет мачты.

— Ну? — встрепенулся Чорба и даже встал и замял сигарету.

— Кто тут у вас без году неделя? — спросила женщина, бросая Чорбе бумагу.

— Он, — и мастер с готовностью, не без удовольствия, показал на Игумнова.

— Вот он и прав, — сказала женщина и рассмеялась.

И такой озадаченный вид был у Чорбы, что Игумнов невольно засмеялся вместе с ней. И тут грохнули все рабочие. И Зубкевич, и Кабин, и Ромка. Смеялись все. А Чорба все только почесывал затылок, не понимая, чему они рады. А потом и он рассмеялся вместе со всеми. И теперь уже нельзя было остановить смех на участке.

Год второй. Решение

Тетка растерянно стояла среди мебели, выдвинутой на кухню. Дверь в ее комнату была открыта, дверь в комнату Игумнова закрыта.

— Что же делать? — растерянно говорила себе тетка. Мягкие финские кресла стояли рядом с раковиной. — Может, продать все или выкинуть на помойку? — крикнула она и прислушалась. Игумнов не ответил.

— Ах, как шумно у нас, — сказала она, проходя мимо, и толкнула ногой дверь его комнаты.

Она прошла в свою комнату, где стоял рояль, но играть она не умела и потому взяла только несколько громких аккордов. Петь она тоже не умела.

Прошла минута. Игумнов вынес за дверь проигрыватель. Проигрыватель встал точно между дверью ее комнаты и его. Игумнов поставил пластинку, дождался, пока зазвучит музыка, и снова закрыл свою дверь.

— Похоже, ты очень доволен своим назначением, — сказала тетка, когда, взглянув на себя в зеркало и утешившись тем, как хорошо она сохранилась, пошла варить кофе в кухню и по дороге опять толкнула ногой дверь его комнаты.

— Похоже, — он собирал паспорт, диплом, документы.

Она стала энергично двигать мебель на кухне.

— Ну что ж, пусть кресла стоят на кухне. У нас всегда все было не так, как у людей.

— Конечно, — он сделал музыку громче и закрыл дверь плотнее.

Но в тетку уже вселился бес упрямства.

— А разговоров-то, господа генералы! Вот так, между прочим, кончается романтика и начинается проза жизни, которая всех уравнивает.

Он вышел и помог поставить диван у стены, как ей того хотелось.

— Взгляни на меня, я спокоен. А спокойствие — это черта победителей. — Затем пошел к себе, предварительно приглушив музыку, и закрыл дверь.

Тетка взяла чашку с кофе, села на диван и заплакала.

В институт Игумнов пришел, когда звенел звонок. Двери аудиторий открывались, коридоры наполнялись студентами. Всего полтора года не был здесь он, а выглядел чужаком, взрослым.

— Вам кого? — спросила, явно интересуясь им, молоденькая девушка.

— Спасибо, я знаю, — он увидел ректора.

Серов шел по коридору с постаревшим Федонычем, и Федоныч что-то рассказывал ему, разводя руками.

— Вы ко мне? — Серов мгновенно выделил Игумнова из толпы студентов.

— Да. Я хотел бы с вами поговорить, если можно.

— Прошу, — Серов привычно раздвинул толпу и указал на лестницу.

Игумнов обернулся. Ничего не было от того Федоныча, что балагурил в день выпуска.

— Чаю, пожалуйста, — сказал ректор секретарше, когда они вошли в приемную. — Кто-нибудь звонил?

— Да, — сказала секретарша. — Зубкевич. Он едет.

Серов открыл дверь кабинета и пропустил Игумнова.

— Валентин Федорович, — сказал Игумнов, еще не зная, сесть ему или стоять, — я бы хотел опять поступить в институт.

— Это как, позволь? Ты же, кажется, окончил корпусный? — Серов взглянул на него.

— Я окончил один факультет, а теперь мне нужен другой. Вы, я знаю, читаете вечером у механиков. Возьмете меня в свою группу?

Вошла секретарша, принесла чай. Но Серов пить не стал, задумчиво позвенел ложечкой.

— Зачем тебе это? — сказал вдруг совсем не по-ректорски. — Знания, Саша, тяжелый груз. Это только в детстве кажется, что потом все будет легко и просто.

— Мне нужна свобода, — тихо сказал Игумнов, явно стесняясь слов. — Я не хочу быть узким специалистом.

Серов взглянул на него и с удивлением обнаружил, что совсем не знает этого человека.

— Свобода — это осознанная необходимость, — полушутя процитировал он.

— Я знаю, — сказал Игумнов спокойно.

Серов вдруг заволновался и отставил чашку. Он ощутил смутное, нарастающее беспокойство, как будто он сам в своей жизни что-то сделал не так.

Легковая машина подъехала к институту. Шофер посигналил.

— За вами, — заглянула секретарша.

Серов все же допил чай.

— Знания, Саша, это не просто учеба. Годы изменят тебя, ты будешь видеть иначе, глубже. А ты подумал о том, что твоя работа может остаться прежней? Что тогда будет с тобой, не раскаешься ли в том, что сделал?

Шофер посигналил второй раз. Пассажир подождал-подождал и вышел из машины. Это был Зубкевич.

— Тогда я буду знать... — Игумнов посмотрел в пол, — что я недостоин этой свободы.

Он вдруг встретился глазами с Серовым, и никто не отвел взгляда.

Зубкевич вошел в приемную и задержался у двери ректора.

— С кем это он? — поинтересовался у секретарши.

— Студент какой-то... позапрошлого выпуска, — она пожала плечами.

Зубкевич приоткрыл дверь и увидел Игумнова.

Это было в механическом цехе в солнечный день.

— Игорь, — позвал мастер Славинского.

Славинский проверял гироскоп в рабочем режиме.

Мастер подошел сам — он умел ценить занятость.

— Познакомься, — сказал Славинскому. — По третьему заказу... контрагент из Керчи...

Славинский взял ветошь, чтобы вытереть руки, обернулся и замер — Инна стояла перед ним в плаще и с дорожной сумкой.

Были включены магнитофон, телевизор и радио. Зина с соседкой и с Митькой торопливо накрывали на стол. Инна мыла помидоры, муж соседки разделывал селедку.

— А Керчь, это где? — спрашивал у Инны Митька. Инна ответила.

Славинский шепнул что-то Зине, выскользнул за дверь и выбежал на улицу. Телефонная будка у дома была пуста. Первая монета провалилась, он бросил вторую — соединение сработало.

— Алло, — сказал Игумнов, сняв трубку.

— Ты можешь приехать ко мне немедленно?

— А что случилось? — Игумнов жевал и так со стаканом молока и куском хлеба подошел к телефону.

— Не у меня, — сказал Славинский. — У тебя. Речь не обо мне, понимаешь?

Игумнов засмеялся.

— Тогда говори прямо, не валяй дурака.

— Хорошо, — он прикрыл трубку рукой, — кого ты хочешь видеть больше всего на свете? И учти, я свожу вас в последний раз!

Стакан выпал из рук и разбился.

— Инна, — сказал Игумнов. Волнение Славинского передалось ему.

— Только давай не мешкай. Ты переодеваешься и едешь ко мне, слышишь? И запомни, я тебе не звонил.

В трубке уже были гудки, а оцепенение никак не отпускало Игумнова. Он наступил на осколки, пошел за тряпкой, но по дороге круто изменил маршрут и оказался в своей комнате возле шкафа. Он не владел собой. Взглянул в зеркало, потрогал щеки, взял бритву, пошел в ванную, но в ванной забыл, зачем шел, и снова взглянул на себя с изумлением. Теперь ему не понравилась рубашка. Он стянул ее, надел другую, схватил пиджак и выбежал к лифту.

Вечер был щедрый и теплый. Осень — в самой поре, в разгаре. Солнце заливало город алым светом. Он выскочил и буквально бросился под колеса проезжающего мимо такси.

— Куда? — хмуро спросил шофер. Он не любил прытких.

— Прямо, — сказал он, садясь. — Теперь направо... через переулок к рынку...

— Шофер, что ли? — поинтересовался водитель. — Или своя машина?

— Здесь, — сказал Игумнов и выскочил.

— Ждать? — спросил таксист.

Игумнов взглянул на него, это было решение.

— Ждать, — сказал уверенно.

Он взбежал по лестнице и пошел по галерее.

— Игорь! — крикнула Зина. — Саша пришел!

Славинский выскочил к нему из кухни с полотенцем в руках.

— Ну? — он обнял Игумнова. — Везучий ты черт все-таки!

Игумнов отодвинул его и пошел в комнату. Инны не было. Он вернулся в прихожую. Инны не было.

Он пошел по второму кругу и вдруг увидел ее. Она выходила из соседней комнаты и несла тарелки.

Все вдруг странно затихло вокруг: Славинский, Зина, соседи смотрели, как они идут навстречу друг другу.

— Так, — он растерялся совсем. — Вещи где?

Зина уже вынимала сумку Инны из шкафа. Славинский подал плащ и еще одну сумку, поменьше.

— Так, — повторил Игумнов, — мы все взяли?

— Все. — Теперь общее состояние передалось Инне. Она надевала туфли.

— Куда же вы? — опомнился муж соседки. — А селедка? — он протянул селедочницу.

— Ничего, пусть уходят, — небрежно сказал Славинский. — Едоки нам не нужны, мы не из слабых.

Игумнов вдруг подошел к нему и крепко обнял.

— Саша! — Зина протянула бутылку шампанского.

Хлопнула дверь, они вышли на галерею. Но они сумели пройти только несколько шагов, потом вдруг все — сумка, плащ, вторая сумка — рухнуло, из бутылки от удара вылетела пробка, и они обнялись.

— Ладно, — сказала Инна, поправляя волосы. — Идем. — И подняла свою сумку.

Но внизу все повторилось сначала. Потом они сели в машину. Шофер взглянул на них и сказал понимающе:

— Обратно?

— Обратно, — сказал Игумнов.

Ехали молча. Инна смотрела на него с улыбкой, он — не веря.

— Сколько же мы не виделись с тобой? — спросил, когда машина затормозила.

— Два года, — сказала Инна и поцеловала его.

У подъезда так же быстро, как все, что делалось в этот вечер, он взял вещи, и они поднялись на лифте.

— Ты замужем? — спросил он Инну.

— Нет. А ты женат?

— Нет, — сказал он и провел ее в свою комнату.

Впервые за эти годы они стояли друг против друга, и ничего не разделяло их.

— Ну, здравствуй, — сказал он и поцеловал ее в губы.

— Здравствуй, — сказала она и прижалась к нему.

А утром в дверь постучала тетка.

— Саша!

Инна, босиком и в халате, рассматривала зачетку Игумнова, книги на столе, фотографию корабля на фоне заходящего солнца.

Она юркнула в постель и притворилась спящей.

— Ты учишься? — спросила, когда Игумнов открыл глаза.

— Так надо.

Он притянул ее к себе и обнял.

— Саша! — тетка вторично постучала и пошла наливать кофе. И в тот момент Инна вышла и двинулась за ней следом, шаг в шаг. Сахарница упала на пол, когда тетка обернулась. Инна сидела в кресле на месте Игумнова.

— Мне без сахара, — сказала спокойно.

Вышел Игумнов в халате и подсел к ней на ручку кресла.

— Боже, — тетка онемела. — А я-то теперь куда денусь?

Она заплакала. Инна встала и обняла ее, как ребенка.

А потом Инна гуляла по городу. Она вышла из трамвая и долго-долго смотрела с остановки на здание Корабелки; потом поехала на Птичий рынок, купила птиц и выпустила их за забором; потом сидела у воды, и к ней подошел молодой человек, а она его отвергла; потом ждала Игумнова у ворот, и они встретились; потом ходили в музыкальный магазин и покупали пластинки; потом кричали на стадионе «Чечет-ни-ков!» — и он бежал; и им казалось, он слышит; потом катались на теплоходе, и она учила танцевать Игумнова; потом ходили по мосткам, далеко уходящим в море; а еще потом Инна уехала.

И много раз уезжала она — в зной, дождь и слякоть. И так прошел год третий.

Год четвертый. Потери

Парторг стоял перед доской приказов, занесенной снегом: «Перевести Игумнова А. И. в механический...»

— Что, Андреич, — сказал Кабин, здороваясь, — парнем затыкать дыры стали?

Парторг взглянул на приказ и быстро-быстро пошел к административному зданию.

— Я занят, — сказал Юрин не глядя.

— Я тоже, — Зубкевич сел напротив и стал смотреть, как он подписывает бумаги. Бумаг было много, но и они были не бесконечны, и наступил миг, когда секретарь унесла их.

Зазвонил телефон. Юрин потянулся было за трубкой, но Зубкевич приподнял и положил ее.

— Ты зачем переводишь этого парня в механический?

— Затем, что акты отступления замучили. Секции идут ненасыщенные, лесовоз из пустых кубиков собираем, как дети.

— Значит, так. Три года он обрубал, резал металл, гнул, клепал, сваривал, теперь все в порядке там, можно и в механический? А потом куда?

Телефон зазвонил снова. Теперь Зубкевич потянулся к нему, а Юрин приподнял и положил трубку.

— Зато не застоится. Лошадей из загона зачем выводят, знаешь?

— Хорошо ты о лошадях заботишься. У него диплом корабельного инженера!

— Да брось ты эти дипломы: это в сороковых годах они что-то значили. А сейчас мне присылают их пачками, и поди разберись, кто есть кто. Одно для меня ясно, у него хватка организатора: зайди в корпусный, никакой сутолоки, а заказы идут точно в срок. Пусть покажет себя на новом месте... Да и молод он для корабельного инженера, молод: тридцати еще нет — это несерьезно.

— Так что же стоит наша зрелость, если нельзя поддержать молодость?

У Лазаренко было совещание, когда Зубкевич заглянул к нему.

— Иван Петрович, окончишь, зайди ко мне!

Инна открыла дверь своим ключом, вошла, оставила сумку в прихожей, разделась в комнате без света, села на край постели и сказала:

— Подвинься.

Игумнов подвинулся, потом осознал услышанное, открыл глаза и проснулся.

— Инка?.. Ну так же нельзя!.. Ну, что тебя так долго не было?

Тетка услышала разговор, встала с постели, вышла в коридор, наткнулась на сумку.

— Саша, мне показалось или в самом деле Инна приехала?

— Вам показалось, — крикнула Инна, выскочила в коридор и бросилась ей на шею.

— Безумная, — сказала тетка, отстраняясь: она берегла прическу, — вы же простудитесь.

Инна была босиком и в ночной сорочке.

Игумнов вошел на кухню, принес ей тапки, халат, взял спички. Сигареты лежали на батарее, он сел в кресло и закурил.

— Есть хочешь? — спросил он Инну.

Они не могли не улыбаться, когда видели друг друга.

— Нет, — сказала Инна, — я не хочу есть, я хочу выпить!

Игумнов взглянул на часы, было три часа ночи.

Но тетка уже тащила рюмочки и начатую бутылку коньяка.

— Это с дороги, чтобы вы не простыли, — она всегда оправдывалась. — У вас в Керчи сколько?

— У нас лето.

— У нас по календарю тоже, — сказал Игумнов.

— Вообще-то, Инна, у нас и щи есть, — вспомнила тетка.

— Неужели? — Инна счастливо сжала руку Игумнова.

— Вы очень удачно приехали в этот раз. Завтра мне пятьдесят пять, представляете? Поедем в ресторанчик и захватим наше чадо!

— Я не ваше чадо, — беззлобно сказал Игумнов.

— У-у, какой злюка, — защебетала тетка, — мало ли что бывает между сестрами!

— А я-то думаю, зачем я прихватила подарки? — Инна открыла сумку и бросила тетке отрез на платье.

— Инна, — на глазах у тетки появились слезы.

— Ты бы лучше подарила ей это, — сказал Игумнов, увидев барометр.

— Это Ратникову. Ему в субботу тридцать лет, ты помнишь?

Они погасили свет и легли, было утро.

Дворничиха вышла из-под арки с совком, зевая и поеживаясь.

Стол был накрыт, томились. Инна резала хлеб, Зина ходила по квартире и украдкой поглядывала то на обои, то на кафель. Славинский сидел перед телевизором, настраивая гитару. Шел фильм «Жди меня» с участием Серовой. Серова играла на гитаре, он играл и пел вместе с ней.

— Нет, — сказал, увлекаясь и втягиваясь в атмосферу фильма, — надо нам как-нибудь опять сыграться вместе.

— Какая квартира! — Зина присела рядом на ручку кресла и прижалась к его плечу.

— Ты лучше взгляни, какие книги, — сказал Игорь.

Ратников ходил с барометром, подаренным Инной. Он не знал, куда его пристроить.

— Долго еще ждать? — Элла побрызгала волосы лаком и вышла из ванной. Была у нее такая манера — разговаривать через Ратникова.

— Нет, — сказала Инна. — Саня придет, как сможет.

— Он что, не знает, какой сегодня день?

— Но он же чудак, — сказала Инна. — Он ни за что не пропустит лекцию.

— Какую лекцию? — и Элла в упор взглянула на Ратникова.

Ратников вдруг замер и побледнел.

— Он что, учится? — спросила она.

Наступило молчание.

Остановка была под окном, трамваи звенели.

— А что тут криминального? — засмеялся Славинский. — Сашка верит, что будет строить корабли, и пусть его учится, раз он верит!

— Нет, черт возьми, — ненатурально взорвался Ратников, — это феноменальное открытие!

— А что он будет делать после того, как отучится? — спросила Элла.

— Он найдет, — и Славинский опять запел с Серовой.

Жена Ратникова подошла к шкафу и вынула кожаный пиджак в полиэтиленовом покрытии.

— А где ты был в это время? — спросила она Ратникова.

Инна очнулась.

— А он никогда не интересовался судовыми механизмами!

— Мне лучше знать, интересовался он или нет!

— Только не надо, не надо так, — сказала Инна.

— Попрошу не делать мне замечаний! — она смотрела на Инну

в упор. — У вас есть за кого думать, вот и думайте. Только сначала надо, правда, выйти замуж!

— Что? — Славинский отложил гитару и выключил телевизор. Зина машинально придвинулась к Игорю. — Я никогда не вмешивался в ваши отношения...

— А в них незачем вмешиваться: у нас все по закону.

Инна стояла растерянная, онемевшая.

— Он первый понял, где собака зарыта. Он не зря учится, вы у него все под пятой ходите. А о нас вы вспоминаете только тогда, когда вам собраться негде. И вы все просто терпите меня, просто терпите!

— Что за чушь, — тихо сказала Зина.

Инна вдруг вышла в прихожую, схватила сумку и выбежала на лестницу.

Зина выбежала следом, но Инна была уже внизу.

— Не думал я, — Славинский оглядел квартиру, — что этим все кончится.

Ратников с силой грохнул барометр об пол.

Славинский нагнал женщин уже на остановке.

— Давайте хоть Сашку подождем, — предложил он.

Остановились. Инна не могла успокоиться.

— Ненавижу. Я вчера к ней зашла... Как она с покупателями разговаривает!

— Ну-ну, успокойся! — Славинский похлопал ее по плечу.

— Я же говорила, не надо нам вообще ходить к ней, — сказала Зина.

— Шли не к ней. Просил Ратников.

— И потом эта манера — говорить, не глядя в глаза, — не успокаивалась Инна.

— Ладно, — Славинский обнял ее, — с ней все ясно. Вот что он нашел, непонятно.

— Граждане, отвезите меня домой, — заплакала Инна. — Я не хочу больше говорить о них, мне противно!

Подошел трамвай, Славинский посадил их и спрыгнул.

— Зина, — сказал жене, — а я встречу Сашку.

Трамвай тронулся. Инна плакала на площадке, прижавшись лбом к стеклу.

— Господи, и не убьешь. И ничего-то не сделаешь.

Зина обняла ее и поцеловала.

Все так же плача, лежала Инна ночью, когда пришел Игумнов. Он уже все знал. Он разделся в прихожей, вошел к ней, присел и молча обнял. И она заплакала уже всерьез, не сдерживаясь.

— Солнышко мое, — сказала ей утром тетка. Она порхала по кухне, готовя что-то сложное, оригинальное, только ей известное, — хотите меня в союзники?

— Душу не придется закладывать? — вяло пошутила Инна.

Она курила, стоя у окна, смотрела на туман, наползающий с моря на город.

— Ну что вы? Зачем мне ваша душа? — сказала тетка. — Тут своя иногда так болит, что взял бы да отдал. Один нескромный вопрос: вы любите Сашу?

Инна растерялась.

— Любите, милая: он чудный человек, только плохо видит вблизи, зато там, вдали, видит. И он не пустой, нет. А не пустому человеку трудно. Он обязательно должен состояться, а как?

— Мы могли бы переехать в Керчь, у нас свободнее...

— Милая моя, куда же ему отсюда? Здесь мать, детство, даже вы и то здесь. Это его причал, его город. Только отсюда он сможет уходить в свое плавание. А вы ждите, ждите на берегу — он из тех, кто обязательно возвращается.

— Годы идут, — сказала Инна откровенно. — Вам я могу сказать, ему напомнить о себе стыдно!

Год пятый. Соблазны

— Послушайте, Игумнов, — сказал Лазаренко как-то утром, осенью, когда оба они шли в потоке людей, спешивших на работу. — Отчего бы нам с вами не взять и не подружиться?

Автобусы теснили толпу, бесконечные автобусы. И где только они бывают, когда идем с работы?

Игумнов взглянул на него, Лазаренко был весел.

— Что вы имеете в виду? Давайте уточним понятия!

Лазаренко рассмеялся, его смешила настороженность Игумнова.

— Ну, допустим, нам вместе строить корабли... проводить испытания... выходить в море? — он взглянул испытующе.

— Выходить в море нам с вами ни к чему, — Игумнов искал слова. — Испытания проводит судовая команда. Что касается первого, постройки корабля, то я участвую в ней лишь постольку-поскольку.

— Ну а если вы мне нравитесь? Допустим, интересны?

— Я не полинезиец, чтобы меня разгадывать. Если есть вопросы, я отвечу. А сейчас — простите, после трех — пожалуйста!

Он прошел проходную и свернул к механическому цеху. Ему попадались ребята из корпусного. Лазаренко видел, как они жмут Игумнову руку.

— Порешили, — крикнул он Игумнову вслед. — Только не в три, а в двенадцать. И не у вас, а в столовой. Обедаем вместе!

В столовой был шум, гам и длинная очередь. Говорить было невозможно: с Лазаренко бесконечно здоровались, словно все шли не есть, а поприветствовать его. Игумнова это раздражало, но он держался, как всегда. Наконец Лазаренко улучил минутку и, взяв два подноса, повернулся к Игумнову.

— Это ваш диплом «Изменение носовых и кормовых оконечностей»?

Игумнов взглянул на него с удивлением.

— Работа неудачная. У Славинского диплом лучше.

— Работа неудавшаяся, — поправил его Лазаренко. — Но сейчас меня интересует не она, не она конкретно... Почему вас не устраивают современные обводы? — Он понюхал винегрет, проверяя свежесть.

— Если на уровне столовой... то из-за низкой скорости... — Игумнов смотрел, как Лазаренко загружает свой и его поднос.

— А зачем вам скорость? Что она дает?

Игумнов не понял, взглянул на Лазаренко — тот не шутил.

— Послушайте, — сказал он, — цель разговора?

— Чего хотите вы? Что движет вами?.. Лично мне нужен на стапеле человек, чтобы заткнуть им дыру в корпусе танкера. Вы, кажется, когда-то рвались на стапель?.. В этом вашем дипломе есть страшные вещи — этакое ухарство, ниспровержение основ в духе нигилизма пятого курса, но в изложении ухарства — ло-ги-ка, вот что тянет меня к вам. Я не сомневаюсь, что, имея такую солидную теоретическую подготовку, вы недовольны своим положением в механическом.

— Двигайтесь! — крикнули им из очереди.

— Не стойте на месте, это к вам, — перевел ему Лазаренко. — Я слышал — вы изучаете судовую технику?

— Да, — отозвался Игумнов, думая о своем. — Меня действительно не устраивают современные обводы, особенно носа. Ради скорости монтируют колоссальные машины, машины — это вес, а вес снижает скорость. Выход где?

— Выход там, — Лазаренко расплатился и занял ближайший столик. — Послушайте, Игумнов, давайте говорить, как прагматики. Вы не знаете меня, я — вас, у нас нет иного выхода, кроме откровенности. Где бы вы хотели работать? Надеюсь, вы без иллюзий и понимаете невозможность детального знания корабля в целом?

— Меня не интересует сборка узлов в цехах.

— А остальное? Вы универсал? — пошутил Лазаренко.

— Стремлюсь к этому, — вдруг жестко сказал Игумнов.

Вилки замерли. Оба молча глядели друг на друга.

— Вы отдаете себе отчет в том, что сказали?

— Это условие откровенности, я принял его.

— Выходит, я знаю меньше вас, — попытался хоть что-то сказать главный.

— Это неудивительно, — Игумнов занялся вторым. — Вы учились меньше меня и на тридцать лет раньше. Тогда была эра каких кораблей?

— Тогда была война, — сказал Лазаренко. Он не мог есть.

— А вы не прагматик, — засмеялся Игумнов. — Вы традиционно русский корабельный инженер. И тон, которым говорят с вами о сути, значит для вас столько же, сколько сама суть.

— Вы сбили меня, а жаль, — сказал Лазаренко, вставая. — Боюсь, что больше я ничего не смогу для вас сделать! — Он пошел к выходу.

Славинский звонил опять из автомата у дома.

— Алло, алло, — сказал он, услышав голос Игумнова. — Это правда, что ты отказался от стапеля?

Игумнов медленно нажал на рычаг.

Тетка и Инна, гладившая белье, видели это.

Телефон зазвонил снова, теперь трубку успела снять тетка.

— Алло? — Славинский по-детски подул в трубку. — Что-то с телефоном. Ты отказался от стапеля?

— Да, — сказала тетка, — он отказался. Он у нас всех умнее.

Инна вдруг бросила белье и ушла в комнату. Игумнов вошел следом.

— Ну скажи что-нибудь? — он сел рядом.

Она открыла рот, но тут вошла тетка.

— Голова болит, — сказала Инна. — Пойдем куда-нибудь.

Шли берегом моря. Никто не смотрел по сторонам. Солнце уходило за горизонт, поджигая воду. Берег был безлюдный.

— Выходит, ты действительно самый умный, — она подвернула ногу, и теперь слезы душили ее, слезы обиды и боли.

Он знал, что надо промолчать, но ответил:

— Выходит.

— Человек идет навстречу тебе, а ты отталкиваешь его, не слишком ли смело? На что ты надеешься?

— На себя, — сказал он скучно.

— А ты много значишь? — спросила она его.

Вот тут он смолчал.

Вода заливала туфли, он не чувствовал холода.

— Ты никогда... — сказала она, — ничего не будешь строить... Да ты и не хочешь этого... ты обманываешь себя... Ты придумал себе позу и держишься за нее, как в детстве, потому что расстаться с ней — это значит оказаться голым.

— Думай, что говоришь, — он впервые не сдержался, повысил голос.

— Я думаю, думаю. Мне нечего больше делать в этом городе, как только думать. Думать о тебе.

— Послушай, — он сделал отчаянную попытку быть понятым, — ну что, по-твоему, мне предлагал Лазаренко?

— Повышение, — сказала она, презирая это слово.

— Хорошо. А какое? — спросил он, вытряхивая из ее туфли камешки. Теперь и его била дрожь, он не мог справиться с настроением. — Ты знаешь, чем я занимаюсь изо дня в день? Я выправляю перекосы, допущенные другими. Другие допустили их, а я выправляю, потому что я знаю законы равновесия. Да если хочешь, Лазаренко оскорбил меня: я, корабельный инженер, выполняю работу мелкого администратора, и он второй раз предлагает мне повышение... Я неизвестен как инженер — вот моя трагедия, хуже этого может быть только смерть!

— Неизвестны многие: Славинский, Чечетников, Ратников...

— Каждый сам кладет себе меру.

Он надел ей на ногу туфлю, достал спички, поискал сигареты, но сигарет не было, и он выбросил спички в море.

— Моя сегодняшняя работа дает мне хотя бы время, я хочу пройти корабль сверху донизу.

— Ты заметил, о чем мы всегда говорим с тобой? — Она села на гальку.

— А что? Тебе нечего передать своим подругам?

— Дурак, — закричала она, — у меня нет подруг. У меня есть только ты — вот в чем моя трагедия!

Она плакала, и он обнял ее, потому что внезапно обрел надежду.

— Тогда зачем, скажи, мы пришли сюда? Зачем мы говорим слова, в которых нет смысла? Коперник поместил Землю не в центр, а на периферию Вселенной. Имею я право это сделать со своим собственным «я»?

Этой ночью никто не спал. Инна ходила по квартире и собирала вещи, тетка плакала и пила таблетки от головной боли. Игумнов выходил на площадку и курил.

А утром Инна уехала. Уже одетая, она подошла к Игумнову — он притворился спящим.

— Прощай, — сказала она тихо, — живи, как знаешь! — Она поцеловала его и вышла.

— Прощай, — беззвучно сказал он и открыл глаза.

А утром он впервые в жизни не пошел на работу. Звенел будильник, он лежал, потом встал и равнодушно стоял у окна, глядя на нахохлившихся голубей, на дождь, на корабли, на море. Зазвонил телефон.

— Саша, — говорил Чечетников. Он стоял на костылях на площадке между этажами городской больницы. — Саша, навести меня, мне плохо: я сломал ногу.

В палате у Чечетникова сидели Игумнов и Славинский. Нога у Чечетникова была забинтована и задрана кверху, вниз ее оттягивал груз. Сестра с силой закручивала какие-то железки, чтобы он не встал больше.

— Видишь, — сказал он Славинскому и кивнул на нее.

— Бегать надо меньше, — сказала сестра и вышла.

Говорить было не о чем.

— Слушайте, мужики, — сказал Славинский, — что же это происходит? Что же жизнь с нами делает?

— Сволочь она, эта жизнь, — сказал Чечетников. — Я почти вырвался вперед, я почти был у цели...

— У какой цели? Замолчи! Ты вообще неизвестно зачем кончал Корабелку!

— Больно? — Игумнов покосился на ногу. Груз впечатлял.

— Не очень, — сквозь слезы ответил Чечетников.

Открылась дверь. По коридору ехала раздатчица, везла на тележке ужин.

— У тебя какой стол? — спросила она из коридора.

— Пятый.

Она пошебаршилась и поставила на тумбочку творог.

— Во, — сказал Чечетников, — и все без соли, без сахара.

— Тебе сейчас нельзя, — ответила раздатчица и поехала дальше.

— Свежий, — Славинский машинально попробовал и начал есть.

— Слушайте, ребята, — сказал Игумнов, — может, мы что-то не так делаем? Ведь вроде ничего для себя, а чуть что — ты раз и выброшен, — он имел в виду Инну. — Уж лучше бы тогда не связываться вовсе.

— Ты что? — Чечетников собрался с силами. — Вот я выздоровлю...

— И что? — перебил его Славинский. — Сбегаешь в Керчь?

— Ну что же делать? Что делать? — говорил Игумнов.

— Да сделай ты хоть раз то, что тебе хочется, — сказал Чечетников.

— Вот он же сделал, — пояснил Славинский и показал на сломанную ногу.

Прощались в магазине. Покупали молоко, сыр, яйца. Славинский выронил одно и разбил. Игумнов вернулся к прилавку, взял лист бумаги и подал ему. Славинский стал вытирать запачканные пальцы.

— Ты, наверное, презираешь меня, Саша? — сказал, не глядя.

— Ты что? — удивился Игумнов.

— Да так... вообще... Иногда мне так кажется... Но я не могу, как ты. Я люблю свою работу, Зину, Митьку...

— Я вам завидую, — сказал Игумнов.

— Слушай, а может, мы все придумали? Есть жизнь — и точка, и не надо ее бояться. Вот у меня парень растет, а я хочу своего, а Зина хочет учиться. Если бы знать, если бы знать... Но ты не бойся за меня, я честно работаю...

— Я знаю, Игорь, я все про тебя знаю.

— Я очень люблю тебя, Сашка, — сказал Славинский.

Они вышли из магазина и пошли каждый в свою сторону. Ветер был. Он нес опавшие листья.

Год шестой. Работа

Дул бора, жесткий северо-восточный ветер, идущий с берега. Море было беспокойное, бурное. Уже вторые сутки всеми машинами стучал траулер — головной образец новой серии проходил ходовые испытания. Бегали по палубе матросы, возмущался всем рыбинспектор с птичьей головкой. Лазаренко говорил с капитаном в носовой рубке. У него была доверенность директора на сдаточные испытания.

— Значит, квадрат сорок два? — спросил капитан рыбинспектора и показал ему карту.

— Да, сорок два. И ловить не более одной тонны, — сказал рыбинспектор. — А то в шестьдесят восьмом году наловили скумбрии, не знали, куда деть, и выбросили в море. И с тех пор ее нет, ушла она, — он замолчал обиженно.

— Ну что ж, начнем? — сказал Лазаренко. — Траловый комплекс к испытанию!

— Трал к постановке! — передал капитан команду стармеху.

И полетело по внутренней громкоговорящей связи:

— Вайерные лебедки к постановке трала!

— Проверить кабельно-вытяжные лебедки!

— Подготовить гиневые лебедки!

Игумнов был в машинном отделении с двумя электриками и мотористами.

— Провернуть лебедки в электрическую на холостом ходу, — сказал он. — Подать питание на вайерные лебедки, — он смотрел на приборы. — Питание на гиневые лебедки!

Стрелка трюмного манометра замерла на 1,5 кг.

— Семен, — сказал он дежурному, — давление упало. Проверь охлаждающую систему.

Трюмный нырнул к приборам и доложил почти сразу:

— Насос барахлит. Перехожу на резервный?

— Отдать трал! — послышалась команда капитана.

И трал пошел по слипу за борт.

— Хорошо бы теперь чашечку кофе, — сказал рыбинспектор капитану. Его укачивало.

Капитан отвернул крышку своего термоса, налил кофе — и рыбинспектора затошнило. Два матроса заботливо повели его в каюту на койку.

Море было однообразным и скучным. Игумнов видел его и десятки своих приборов, где мотались стрелки.

— Отдохни, — сказал ему трюмный. — Первый раз в море?

— Трал к подъему, — донеслась команда капитана.

И опять от капитана команда пошла к стармеху:

— Выбрать трал!

— Кабельно-вытяжные лебедки к подъему, — сказал Игумнов.

И потянулась сеть, заполненная рыбой.

Команда траления застыла на верхней палубе.

— Я вернусь, — сказал Лазаренко капитану и пошел по борту. Он спустился в машинное отделение, но Игумнов не видел его — он копался с насосом.

— Рыба! — вдруг закричал рыбинспектор и, как пьяный, стал выбираться из каюты.

Игумнов глянул на палубу и тоже вышел.

Плоские серебристые тарелки трепыхались в сети. Трал поднялся и вдруг обрушил весь улов на палубу. Команда траления вмиг оказалась по колено в рыбе.

— С почином, — закричали матросы рыбинспектору.

— С почином, — сказал капитан Игумнову из носовой рубки.

Это была камбала. Словно свет пролился, посветлела хмурая палуба. Игумнов наклонился и взял одну в руки.

Лазаренко смотрел на него с нежностью, как смотрят на сына.

— Слушай, — сказал он, — иди ко мне механиком?

Игумнов обернулся. Слезы смешались с брызгами от трала, он стиснул челюсти.

— Что же вы со мной делаете? — сказал с обидой. — Ведь я же живой. Мне же больно!

— Ты по-прежнему упрямо держишься за свое? Но у жизни свои возможности, это один шанс из тысячи!

— А я тоже один. Мне один шанс и нужен, — он бросил камбалу и пошел к себе в машинное отделение.

— Хороший улов, — сказал капитан Лазаренко.

Все радовались, но не было у Лазаренко радости.

— Скорей! — крикнула тетка, сбегая по лестнице навстречу Игумнову.

Он возвращался с испытаний и едва успел бросить ей штормовку и сумку.

— Что случилось?

— Не знаю. Скорей к Ратникову.

Игумнов выскочил на улицу и остановил машину.

У дома Ратникова стояли «милиция» и «скорая помощь». На лестнице толпился народ, соседи и любопытные.

— Посторонним нельзя, — сказал милиционер в коридоре.

Игумнов отстранил его, прошел коридор и остановился.

— Юра, — сказал в скважину, — это я, Саша. Открой мне.

— Ты один? — с той стороны к скважине прильнул Ратников.

— Один. — Он махнул рукой, и все, кто стояли рядом, попятились.

Ратников впустил Игумнова, и дверь снова закрылась.

— Что с тобой? — спросил Игумнов.

Пол был полон стекла. Ратников возбужден, губы разбиты, рубашка разорвана.

— Саша, — он не стоял, валился, — я погибаю. Детей у меня нет, жену я не люблю, с работой покончено.

Игумнов поднял его и усадил на постель. У стены, он увидел, стояли бутылки из-под водки.

— Что она сделала? Что она сделала со мной, Саша? Я думал, она несчастная женщина, а она... она купила меня... она ни во что не верит... только деньги, деньги.

— Что-нибудь случилось?

— Она разорвала мой диплом и паспорт.

— Поедем ко мне. Не надо тебе жить здесь, здесь дышать и то трудно.

— Да, Саша. Ты очень точно сказал. Я задыхаюсь, Саша. Она поймала меня, как на крючок рыбу.

— Поедем сейчас?

— Да, да, конечно. Надо только взять все, собраться.

— Ты успокойся, ляг, — сказал Игумнов. — Я все сделаю.

Он вышел в коридор и стал собирать с вешалки его вещи. Элла стояла рядом злая и бледная.

— Куда? — она вырвала кожаный пиджак. Потом выбросила из стенного шкафа все, в чем пришел к ней Ратников.

Игумнов вернулся в комнату, снял свитер и надел на Ратникова.

— А-а-а, — тот вдруг увидел старые вещи. Взгляд потускнел, глаза ввалились, он лег без движения.

— Ты прости меня, Юра, но не надо было тебе жениться на этой женщине, — сказал Игумнов.

— Я знаю, Саша, я все знаю. Но мне некуда было деть себя, а в себя я не верю!

Открылась дверь, вошел врач.

— Помощь нужна?

— Нет,— сказал Игумнов, — все в порядке: он нормальный.

Врач ушел, вместе с ним ушли санитары. Жена Ратникова, звеня стеклом, принялась за уборку.

— Ты иди, Саша, — сказал вдруг Ратников. — Я сам приеду, я решил. Все.

— Хорошо. Я буду ждать звонка.

Игумнов спустился вниз. Машина ждала его. Прежде чем уехать, он взглянул на окна: окна были темные.

Ратников услышал шум воды и проснулся. Вода шумела в ванной, он толкнул дверь и вошел. Его жена сидела на краю и плакала.

— Ты что? — спросил он брезгливо.

— А что? Какое тебе дело? Ты уже уходишь!.. Брось ты их, брось, пора бы понять, что ни у кого ничего не выйдет. Конечно, им хочется, чтобы ты начал с нуля, потому они так на нуле и остались. Да разве для меня все это? Ты думаешь, мне без тебя что-то надо?

— Боже, зачем я встретил тебя?

— Юра, — она прижалась лицом к его коленям.

В три часа ночи Игумнов набрал номер телефона. Ратников и его жена спали.

— Это Сашка, — сказал Ратников и толкнул жену. — Скажи ему, что меня нет.

Она встала и подошла к телефону в одной рубашке.

— Алло, — сказал Игумнов. — Юру Ратникова!

Они говорили, как чужие, хотя знали друг друга.

— А его нет, — сказала Элла и, не дожидаясь ответа, положила трубку. Затем вернулась и легла рядом.

Телефон зазвонил снова. Он звонил долго, удивительно печально, потом перестал.

— А меня и в самом деле больше нет, — сказал Ратников.

Он смотрел на фотографию, где все трое были сняты с гитарами.

Год седьмой. Победа

Город спал. Было раннее-раннее утро. Голуби привычно носились над крышей дома.

Тетка вынула из духовки противень с печеньем и поставила остывать на окошко.

Зазвенел будильник, Игумнов встал, она тотчас пошла заваривать кофе.

— Сегодня ровно семь лет, как я живу в вашем доме, — сказала тетка, когда Игумнов вышел и взглянул на праздничную сервировку стола.

— Неужели? — удивился Игумнов, заходя в ванную.

— Да, быстро летит время, — она покачала головой. — Знаешь, я не умею говорить нежных слов, но если бы я прожила жизнь с вами... я бы, наверное, прожила ее иначе... Ты сегодня до скольких?

— До пяти. Теперь у меня пожизненно вечера свободные.

— Тогда я приготовлю что-нибудь и мы пригласим Славинских. А днем я съезжу на кладбище, навещу Шуру... Да, Саня, да. Рано или поздно мы встретимся с нею. Не хочу я, чтоб мы были врозь хоть последние годы.

Зазвонил телефон. Это была Зина.

— Виктория Александровна, вы знаете, почему я звоню?

— Знаю, дорогая, знаю. И мы ждем вас сегодня вечером.

— Мы придем.

Тетка надела шляпку, взяла сумку и, выходя, заглянула в почтовый ящик.

— А писем все нет, — сказала грустно и вышла.

Игумнов подошел к окну и насыпал крошек. Голуби слетались на подоконник. Они толкались, гуркали, улетали. Инна смотрела на Игумнова с фотографии.

В просмотровом зале было полно народу. Часы над дверью показывали ровно пять. Отовсюду тянулись люди: от Главного технолога, Главного инженера, Главного механика. Игумнов тоже был здесь, он сидел неподалеку от двери. Появился Славинский, его сразу же подхватили знакомые. Рассаживались, затем в зале погасили свет, и на экране появились чертежи и эскизы нового судна.

— Ого, — восхищенно сказал зал, когда прочли цифры: длина — триста, ширина — сорок пять метров.

— Братцы, — спросил кто-то, — это на какой же стапель?

Юрин был торжествен, как на празднике.

— Ну-с, — сказал он всем с улыбкой, — я собрал вас здесь, чтобы сообщить...

— ... к нам едет супертанкер, — сказали в зале.

Аплодисменты и смех, как волна, прокатились от края до края.

На экране появились чертежи. На одном из них была система надстроек нижней палубы, и в глубине этой системы контуром был обозначен реактор.

— Я знаю, — сказал Юрин, — что по всем законам я должен поставить строителем корабля Лазаренко Ивана Петровича, и я его поставлю. Я просто не имею права поставить другого человека. Но я знаю также, что не только кораблям нужна смена. Поэтому сейчас я объявлю распределение по должностям... Третьим помощником Главного строителя назначается Игумнов Александр Иванович... — Юрин смотрел на Игумнова спокойно и строго... — Вторым помощником Главного строителя назначается Сахно Валентин Сергеевич... курирующим инженером от механического — Славинский Игорь Ефимович.

Игумнов встал.

— Что? — сказал директор. — Опять я что-нибудь не так сделал?

— Нет, — ответил Игумнов. — Просто я впервые в жизни обещал дома быть вовремя и хочу позвонить, если вы, конечно, позволите.

Зал засмеялся.

Юрин вопросительно посмотрел на Лазаренко, потом на парторга — тот, смеясь, пожал плечами.

— Н-да, — сказал Юрин, — после того как тебя поставили на пьедестал, тебе здесь делать нечего?

— Совершенно верно, — Игумнов вышел. Его трясло.

Лифт поднимался. В лифте были Инна, шофер такси и чемоданы.

— Сюда? — спросил шофер, когда лифт остановился.

— Сюда.

Соседка спускалась, увидела Инну — поздоровалась.

Инна открыла дверь и стала заносить чемоданы. Чемоданов было много. Пальто мешало. Она сняла его, потом догадалась, что можно снять и сапоги, открыла обувной ящик — ее тапочки были на месте.

В это время зазвонил телефон.

Игумнов звонил со стапеля — телефон был прямо на стене здания.

— Алло, — сказала Инна, сняв трубку.

Он услышал ее голос и онемел.

— Алло, — повторила она и догадалась.

Оба молчали.

— Знаешь, — сказала она вдруг спокойно, — я тут подумала, что не стоит нам бороться друг с другом.

Он стиснул зубы и сказал тихо:

— А я хотел сказать, что немного задерживаюсь.

— Александр Иванович! — окликнули его с пирса.

Чорба бежал к нему, Ромка, ребята из корпусного, механического. Директор смотрел на них из окна просмотрового зала. Был объявлен перерыв, собравшиеся курили, обсуждали услышанное.

— Железный парень, — он смотрел, как рабочие обнимают Игумнова. — Все принял спокойно, как должное!

— Корабел, — довольно сказал Лазаренко. — А корабелы, они с металлом работают.

И был вечер, и было солнце, и было море.

Ему было двенадцать лет, и он сидел на крыше, глядя на город. За-

кат бил навылет в распахнутые окна дома, который жил своей обычной жизнью.

В комнате матери были три женщины. Они были хороши той неуловимой красотой молодости, которая всем дает шанс и надежду на счастье.

Одна расчесывала мокрые волосы, это была молодая тетя Соня.

Другая резала лук в салат и плакала, смеясь. Это была Анна Ивановна.

А третья касалась струн гитары и, глядя на них, тихонько пела: «Гори, гори, моя звезда...» Все подпевали.

— Все, — сказала Анна Ивановна, с облегчением откладывая нож, — готово. Шура, зови Сашку!

И женщина выглянула в окно и взглянула на крышу, куда слетались голуби.

— Саня, — крикнула она, — иди ужинать!

И они засмеялись, глядя друг на друга.

— Иду, мама.

Это было в южном городе за двадцать лет до начала рассказа.

С 75-летием

ВОЛЯНСКУЮ Веру Елисеевну, кинорежиссера,
лауреата премии имени М. В. Ломоносова

РЫМАРЕВА Дмитрия Георгиевича, кинорежиссера,
кинооператора, лауреата Государственных премий СССР

С 60-летием

ЗАКРЕВСКОГО Юрия Александровича, кинорежиссера

ЛИОЗНОВУ Татьяну Михайловну, кинорежиссера,
народную артистку РСФСР,
лауреата Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых

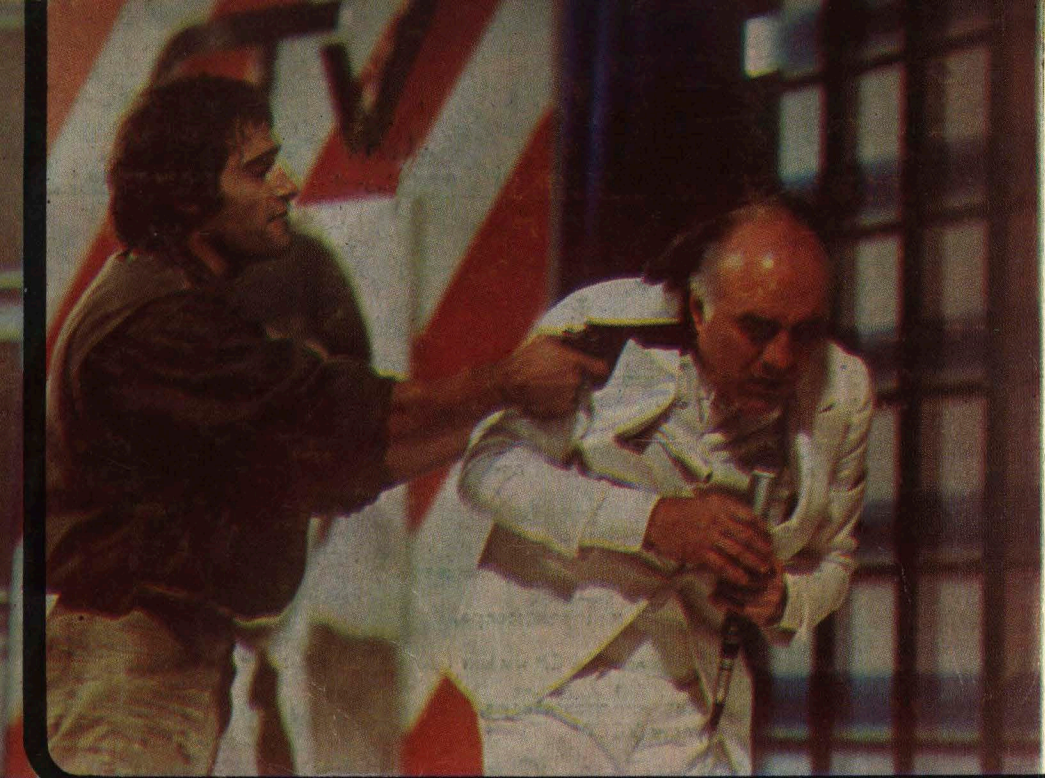
НЕБЕРУ Владимира Павловича, кинорежиссера,
заслуженного деятеля искусств УССР

С 50-летием

АВЕРБАХА Илью Александровича, кинорежиссера,
заслуженного деятеля искусств РСФСР

АРАНОВИЧА Семена Давидовича, кинорежиссера

ХОМЯТОВА Романа Захаровича, актера,
заслуженного артиста РСФСР

ШИРВИНДТА Александра Анатольевича, актера,
заслуженного артиста РСФСР

Редакция журнала «Искусство кино» горячо поздравляет юбиляров и желает им доброго здоровья и новых творческих успехов